

O MUSEU CONTEMPORÂNEO

processos de transformação de um equipamento urbano

Joana Catarina Brito Oliveira

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientador: Professor Doutor Francisco Barata Fernandes

2011|2012

Agradecimentos

Ao Professor Francisco Barata, pela orientação, partilha de conhecimentos e sentido crítico.

Ao Professor Carlo Nozza, pelas importantes e inspiradoras opiniões partilhadas.

Ao Dr. João Fernandes, Dr. Bernardo Pinto de Almeida, Arquiteto Álvaro Siza e ao Professor Vitor Silva, pela preciosa colaboração e disponibilidade.

A todos os que de qualquer forma contribuíram neste percurso, que me ouviram e ajudaram, em especial à Rita e à Sónia.

Ao Alfredo pela ajuda e disponibilidade constantes.

Ao Paulo pela paciência, compreensão e amor incondicional.

À minha família, em especial aos meus pais,
pela dedicação e apoio absolutos, sempre.

RESUMO

A arquitetura de museus, de arte em especial, assume hoje, indiscutivelmente, um papel central e preponderante na redefinição da iconografia e da própria dinamização urbana, que atingiu o seu expoente máximo de popularidade entre as entidades culturais e políticas, principalmente na parte final do século XX.

Este ensaio pretende assim, partindo de um enquadramento histórico geral e internacional, compreender os processos de transformação que esta tipologia sofreu tanto no contexto urbano e social, como a nível funcional e programático. Após a consolidação da tipologia no século XVI, acompanhando indissociavelmente a evolução do Homem e da sua História, refletindo a cada época os valores e ideologias vigentes, o museu assumiu-se definitivamente no século XX, como equipamento público influente propagado um pouco por todo o mundo numa posição de destaque na cidade.

Através da análise seletiva de exemplos representativos da arquitetura museográfica, este estudo foca temas e tendências consideravelmente representativos desta evolução tipológica, no panorama contemporâneo. Com base em dois grandes temas, nomeadamente o “Museu Ícone” e o “Museu Silencioso”, esta dissertação delimita a análise de museus de arte moderna e contemporânea, desde o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), Museu Guggenheim de Nova Iorque, Museu de Arte de São Paulo, Centro Georges Pompidou em Paris, Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), Museu Guggenheim de Bilbao, e ainda, Museu Louisiana de Arte Moderna, a galeria Tate Modern de Londres, o Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Nova Galeria Nacional de Berlim, até ao Kunsthaus de Bregenz (KUB).

Com base no estudo destes casos basilares na História da arquitetura, pretende-se assim, entender a situação e tendências dos museus contemporâneos na atualidade, permanecendo em aberto o seu rumo num futuro próximo dominado pelos *media* e as novas tecnologias, que o atingem incontornavelmente.

Palavras-chave: *museu, arquitetura contemporânea, obra de arte, ícone urbano, contexto urbano, monumentalidade.*

ABSTRACT

The museum architecture, especially art museums, assumes today a central role redefining the urban iconography and dynamic, which reached its maximum of popularity between the cultural and political entities, particularly in the late 20th century.

Starting from a general historical and international framework, this essay intends to understand the transformation processes that this typology suffered not just in the urban and social context, but also at functional and programmatic level. After the consolidation of the museum as a typology in the 16th century, closely following the evolution of the Man and his History and each epoch reflecting its values and ideologies, in the 20th century the museum is definitely assumed as influential public equipment propagated all over the world in a prominent position in the city.

Through a selective analysis of representative examples of museographic architecture, this study focuses on issues and trends considerably representative of this typological development in the contemporary scene. Based on two major topics, namely the “Icon Museum” and the “Silent Museum”, this thesis outlines the analysis of museums of modern and contemporary art, from the Museum of Modern Art of New York (MoMA), Guggenheim Museum of New York, São Paulo Museum of Art, Centre Georges Pompidou in Paris, Niterói Contemporary Art Museum, Guggenheim Museum of Bilbao, and also, Tate Modern in London, Louisiana Museum of Modern Art, Galician Contemporary Art Centre (CGAC), Serralves Museum of Contemporary Art, Neue Nationalgalerie of Berlin and the Kunsthaus Bregenz (KUB).

Based on the study of these fundamental examples in the History of architecture, the aim is understand the status and trends of contemporary museums today, remaining open its course in the near future dominated by media and new technologies, that inevitably they are involve with.

Key-words: *museum; contemporary architecture; artwork; urban icon; urban context; monumentality.*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13
------------	----

Primeira Parte

ENQUADRAMENTO GERAL o museu, contexto urbano e social

I A origem de um fórum cultural	19
II Primeiros edifícios museu propostas teóricas	25
III Afirmção tipológica evolução programática, autonomia consagrada	33
IV Século XIX consagração da tipologia	35
V Século XX do museu moderno à contemporaneidade: reavaliação de conceitos e programas	43
grandes realizações. Desde 1940 à “atualidade”	59
o museu contemporâneo: influências e conceitos herdados. Atualidade	67

Segunda Parte

MUSEU CONTEMPORÂNEO obras e conceitos: “Museu Ícone” e “Museu Silencioso” 85

I Museu Ícone	
Monumento Urbano	91
A Obra de Arte Total	111
II Museu Silencioso	
Interpretação Culta do Contexto	127
Alegoria da Neutralidade	151

Terceira Parte

DÍALOGOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

I Entrevista a João Fernandes	169
II Entrevista a Bernardo Pinto de Almeida	181
III Entrevista a Álvaro Siza	201
IV Entrevista a Vitor Silva	213
Considerações finais	223
Bibliografia	231
Referências Electrónicas	235
Referências Iconográficas	236

INTRODUÇÃO

O tema selecionado para esta dissertação tem como objeto de estudo o museu (de arte) contemporâneo, motivado pelo meu interesse gerado pela tipologia museal após realizado um ano de Erasmus no *Politecnico di Milano* (2010/2011), onde frequentei, entre outras, a disciplina de Projeto e a de Museografia, que me marcaram particularmente abordando este tema.

A escolha do assunto a tratar para este trabalho, espelha a minha curiosidade acerca da evolução e consolidação deste equipamento público relativamente recente e que, rapidamente, adquire uma posição de destaque na malha urbana. Interesse que aumentou e desencadeou uma paixão particular, quando lidei mais de perto com este tipo de edifícios na oportunidade que surgiu de estudar e visitar *in loco* alguns exemplos realmente emblemáticos quanto a este tema, no âmbito da disciplina de Museografia.

Se é ao longo do Renascimento e do Iluminismo europeus que se forma a noção de “Museu”, enquanto equipamento público, Itália, como berço do Renascimento, tem um papel peculiar e fundamental neste tema. Após um percurso nem sempre linear, próprio das condicionantes do colecionismo e das circunstâncias da História, o Museu Contemporâneo é o momento de afirmação em absoluto desta tipologia, quando atingiu no século XX o seu expoente máximo enquanto edifício do domínio público.

Para perceber os modelos contemporâneos e qual direção que parecem tomar, é necessário compreender a sua evolução arquitetónica, dentro da sua dimensão tipológica e conceptual, desde a cidade Renascentista até à Contemporânea, percebendo o seu papel tanto na sociedade como relativamente à identidade da cidade.

Contudo, não foi de todo minha intenção analisar exaustivamente a evolução desta vertente tipológica, centrando-se a minha atenção sobretudo na compreensão do modo como se relaciona o museu com a arte, com a sociedade e qual o seu papel na arquitetura. Assim, aqui são focados em primeiro plano os processos de transformação que ocorreram neste tipo de edifícios e que os tornaram no que são hoje: uma das mais influentes instituições da atualidade.

Para o tema da dissertação, foi importante definir previamente o campo de estudo e limitá-lo apenas aos museus que acolhem a arte, em especial a moderna e contemporânea, e ainda, a limitação aos edifícios que fossem construções de raiz (o museu Tate Modern de Londres constitui aqui uma exceção, cuja sua importância se sobrepunha a este critério).

Deste modo, a primeira parte do trabalho centra-se no estudo que determina um enquadramento geral relativamente ao museu, no seu contexto urbano e social. A análise dos processos sociais, culturais e artísticos da História, principalmente desde a época renascentista, associa-se à investigação de determinadas obras que considero basilares para o percurso e evolução da tipologia museal, exemplos que introduziram efetivas inovações a nível conceptual, formal, programático ou mesmo de interação social.

Esta inicial contextualização, fundamental para a compreensão na totalidade dos processos de transformação desta instituição, levou-me a um segundo momento neste trabalho: a análise de casos que expressem as questões do museu contemporâneo, através de obras que transcenderam os preceitos de uma época e se tornaram referências essenciais tanto na atualidade, como para uma posteridade. Esta segunda parte da dissertação tentará esclarecer e refletir sobre questões que vêm já de uma prévia análise na primeira parte, tais como: a imprevisibilidade atual do objeto artístico, a temporaneidade das exposições, preferências dos artistas em relação aos espaços de exposição, o papel do museu na cidade hoje e ainda, inevitavelmente, o confronto das questões do passado com as dos nossos dias.

Para esta análise mais aprofundada particularmente a nível arquitetónico, os casos de estudo eleitos foram selecionados precisamente de forma a refletir sobre os preceitos e condicionantes examinados anteriormente, aplicados aos exemplos de museus premeditadamente escolhidos nesse sentido. Os casos de estudo circunscritos ao tema da arte moderna e contemporânea dividem-se assim, em dois grandes temas, que são o “Museu Ícone” e o “Museu Culto”. Estes, por sua vez, subdividem-se em duas vertentes conceptuais intimamente interligadas, o primeiro retrata o museu enquanto “Monumento Urbano” e “Obra de arte Total” e o segundo analisa o museu sobre outros dois conceitos, nomeadamente a “Integração Culta do Contexto” e a “Alegoria da Neutralidade”.

No primeiro tema, o do “Museu Ícone”, os exemplos vão desde o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), Museu Guggenheim de Nova Iorque, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Centro Georges Pompidou, Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) ao Museu Guggenheim de Bilbao (por ordem de análise). Paralelamente, no segundo tema os museus que refletem os últimos dois conceitos são, por sua vez, a Tate Modern Gallery de Londres, Fundação Beyeler, Museu Louisiana de Arte Moderna, o Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Nova Galeria Nacional de Berlim e concluindo este assunto, o Kunsthau de Bregenz (enumerados igualmente pela mesma ordem de análise).

Concluindo esta dissertação, foi-me ainda concedido o privilégio de realizar algumas entrevistas a figuras que se relacionam diretamente com a área museográfica e/ou museológica, que desde o primeiro instante foram para mim um momento de grande motivação no trabalho, definindo

desde logo a intenção de poder entrevistar um arquiteto, um artista, um curador/diretor de museu e um crítico/teórico de arte. Neste âmbito, tive o privilégio de me serem concedidas conversas, diálogos de opinião com o arquiteto Álvaro Siza Vieira, o artista/pintor Vítor Silva, o diretor do Museu de Serralves João Fernandes e ainda, o crítico e teórico de História da Arte Bernardo Pinto de Almeida.

É ainda de salientar, que esta recolha de opiniões promovendo o diálogo aberto sobre este tema foi, sem dúvida, fundamental e um momento muito enriquecedor, tanto a nível pessoal como ainda constituiu um inigualável contributo para uma efetiva consolidação desta dissertação.

Nota: Esta dissertação encontra-se redigida segundo o novo acordo ortográfico; as citações estão transcritas maioritariamente no idioma original do recurso bibliográfico ao qual se recorreu, ocorrem algumas exceções quando a fluência da leitura do texto assim o exige.

Primeira Parte

ENQUADRAMENTO GERAL o museu, contexto urbano e social



[1] *Mnemosine*, interpretação de Rossetti (1881)

ENQUADRAMENTO GERAL o museu, contexto urbano e social

I A origem de um fórum cultural

O ato de colecionar constitui uma atitude tão universalmente antiga como a própria humanidade. Desde os seus primórdios que os povos reproduzem este tipo de atividades inerentes à atitude museológica, o ato de guardar, de deixar o testemunho ou a lembrança daquele momento para as gerações vindouras, manter a memória de algo. Disto são já exemplo, as grutas do final do Paleolítico ou mesmo os túmulos criados pelas primeiras culturas sedentárias, que faziam acompanhar os corpos de objetos que pudessem, de alguma forma, simbolizar esse desejo de eternidade.

Como atividade tão natural e elementar para o ser humano, esta necessidade de conservar a memória de determinados elementos simbólicos inerentes à sua cultura e origem, ou simplesmente pelo seu interesse pessoal, motivou a busca por um espaço arquitetónico propício à sua exposição e preservação. Assim se desenvolveram as bases para a formação do espaço “museu”, enquanto lugar de mostra, conservação e de ação essencialmente didática. Inevitavelmente, este tipo de edifícios não deixou de sentir as controvérsias e continuidades da História, e em particular as da História da Arte.

Museion é um termo de origem grega e que veio posteriormente dar origem ao termo *museum*. O *museion* originário da época helenística situava-se em Atenas, como lugar ou templo das Musas filhas de Zeus e Mnemosine, deusa da Memória, com um tesouro dedicado a esta divindade e como lugar dedicado à criação artística e, naturalmente, à Memória. Posteriormente, como evolução deste e denominando-se da mesma forma, é constituído por Plotomeu Filadelfo no século III a. C., o *Museion* de Alexandria, um lugar dedicado à produção de saber, ao encontro e discussão intelectual entre sábios de diversas matérias (como matemáticos, geógrafos, astrónomos, filósofos e poetas), como um autêntico “fórum cultural”. Com uma estreita relação com a biblioteca, denuncia já a vontade de reunião e conservação de documentos que testemunhassem a cultura de todos os povos a nível mundial, tal como era a vontade do seu fundador.

Contudo, na Antiguidade esta ideia de *Forum* é contraposta à ideia de *Thesaurus*, constituindo-se coleções de objetos de certa forma sacralizados, representado o poder dos homens e dos deuses. Será então desta espécie de confluência do *museum* entre *forum* e *thesaurus*, que chegamos aos primeiros museus do Renascimento, que evoluindo até aos nossos dias acarretam desde sempre, esta vontade de poder manter eternamente a memória de tempos que já não são os

nossos, mas que são parte da nossa formação enquanto seres portadores de cultura.

Assim, já na Antiguidade Clássica e na Idade Média se incluíam nas suas coleções e tesouros, obras da sua própria época (reunidos pela Igreja e príncipes feudais), mas é apenas no Renascimento que se começam progressivamente a organizar as coleções segundo a dimensão histórica e documental, para além do critério óbvio que inclui o seu valor artístico e simbólico.¹

Numa época em que a civilização se interessa por perceber o mundo cientificamente e dá especial importância à História, tendo como principal referência a Antiguidade Clássica, o Renascimento e, em especial, o território italiano (como berço do Renascimento) perfilam-se como condicionantes e agentes ideais para impulsionar vivamente o colecionismo e, por conseguinte, o museu enquanto instituição. Prova disto é a contratação de um conservador por parte de Lourenço o Magnífico (1449-1492), neto de Cósimo de Médicis, para tratar da organização e conservação das suas coleções, que incluíam um número significativo de obras de artistas italianos seus contemporâneos.²

Começa então a usar-se o termo *museum* com um significado próximo do atual, apesar do seu acesso restrito e elitista, denominando as recolhas e coleções que eram realizadas por parte do clero, aristocracia, cientistas ou humanistas. O crescente interesse e organização de exposições, passa a constituir uma posição de afirmação por parte da aristocracia erudita e os palácios vêm a aumentar as suas áreas destinadas a estes espaços. Tal facto vem dar origem, mais tarde, a efetivos museus que vieram a formar-se com base em muitas destas exposições.³

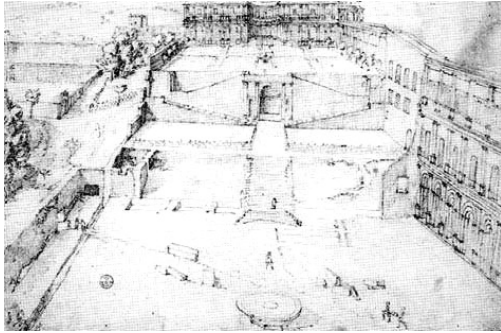
Com o Renascimento, durante o século XV, o sentido histórico e a herança Clássica são valores fortemente enaltecidos e impulsionadores da prática do colecionismo, dando sentido à designação de espaços inteiramente dirigidos à preservação desses objetos. Assim, a consagração destes espaços viria oficialmente a aclamar-se no século XVI, motivados pela vontade de constituir lugares específicos para preservar e simultaneamente expor as coleções das famílias nobres, surgindo assim, as galerias. A galeria apresenta-se como espaço predecessor do museu, moldado para o acolhimento das manifestações artísticas das artes académicas, ou seja, a pintura e a escultura.

O primeiro registo oficialmente dedicado à mostra de peças de arte, remonta aos primeiros anos do século XVI, no Vaticano, e chegou pela mão do referencial arquiteto Donato Bramante:

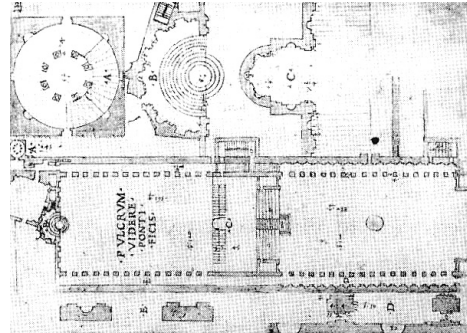
1 Francisca Hernández Hernández, *Manual de Museología*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994, p. 16.

2 Os Médicis foram os mais famigerados colecionistas, mas além destes, famílias florentinas como os Rucellai ou os Strozzi reuniram coleções de antiguidades e obras de arte da sua época.

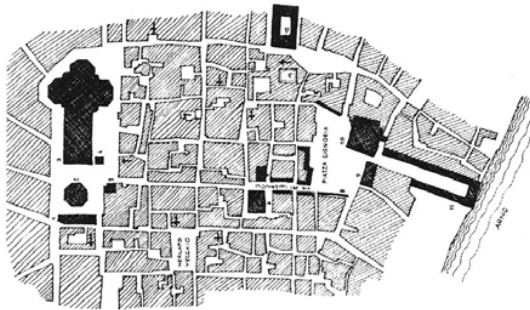
3 Carlos Guimarães, *Arquitectura e Museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto, Faup Publicações, 2004, p. 26.



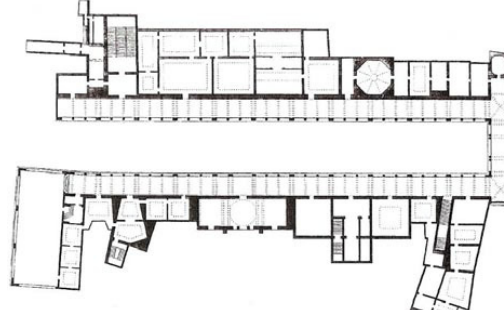
[2] Cortile de Belvedere, representação de perspectiva exterior



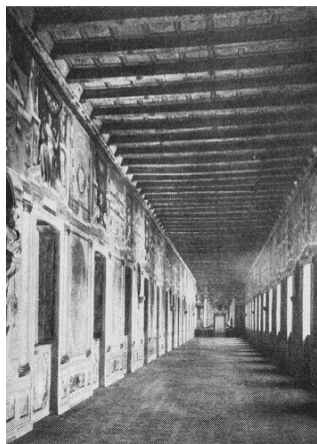
[3] Cortile de Belvedere, Planta



[4] Florença, Planta do centro da cidade incluindo a Galleria degli Uffizi



[5] Galleria degli Uffizi, Planta



[8] Galleria de Sabbioneta, espaço expositivo interior



[6] Galleria degli Uffizi, espaço expositivo interior



[7] Antiquarium, espaço expositivo interior

o *Cortile de Belvedere*. Esta proposta enquadrava-se ainda num primeiro momento deste tipo de espaços expositivos, semelhantes a *loggias*, que viriam promover a sua evolução espacial e programática para as galerias. A solução do arquiteto italiano assemelhava-se ao espaço do claustro, delimitado por um sistema respetivamente de *loggias*, que se destinava ao abrigo das obras de arte distribuídas por vários pisos.

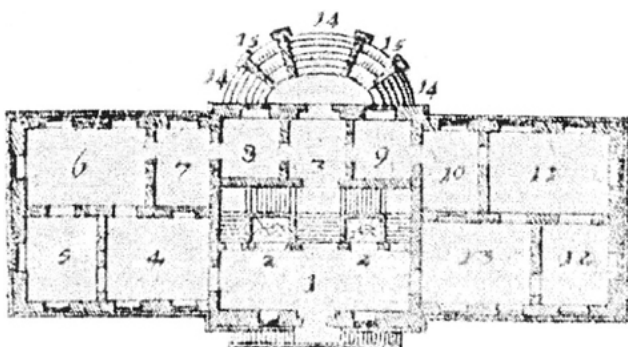
Considerado como primeiro exemplar de museu na Europa, a *Galleria degli Uffizi* foi construída na cidade de Florença e encomendada ao arquiteto e pintor Giorgio Vasari, pelo grão-duque Cosme I, em 1559, com o intuito de expor a vasta coleção de arte da família Medici. Além da singularidade a este atribuída devido ao seu pioneirismo, é ainda considerado um caso particularmente marcante a nível de intervenção estrutural urbana, já que a *Galleria degli Uffizi* associando-se ao *Palazzo Vecchio o della Signora*, embora como espaço autónomo, funcionava como elemento de ligação entre o palácio, o Rio Arno e a Ponte *Vecchio*. Esta operação na cidade obrigou a uma considerável demolição de parte de Florença, pelo que exprime a vontade de renovação e reestruturação da cidade através do equipamento cultural e museográfico desde muito cedo.

Numa solução em forma de U, a planta deste museu denominado galeria, constitui indubitavelmente um marco na arquitetura e na pretensa afirmação de uma nova tipologia, lançando os princípios arquitetónicos para a formulação de um novo programa. A extensão das galerias longitudinais e o marcado vigamento no teto, permite perceber o comprimento da coleção e delimita uma narração premeditada, além das particularidades iluminísticas que constituem “desde sempre um caso único no programa, na forma e no resultado final, que bem pode ser considerado um dos exemplos de obra de Arte Total no universo museológico”.⁴

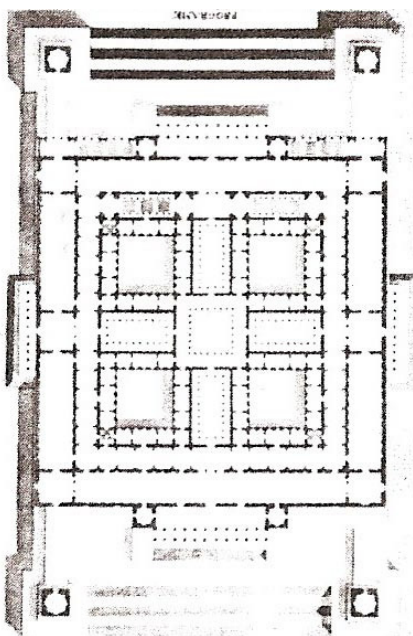
Os espaços museológicos materializados em galerias tornam-se lugar privilegiado para a exposição, no século XVI, de onde surgiram outros modelos de museu-palácio, que demonstram a clara influência da *Galleria degli Uffizi*, tais como o *Antiquarium* e a *Galleria de Sabbioneta*.

Igualmente associado a um palácio preexistente, a galeria *Antiquarium* é construída no Palácio de Albrecht V, em Munique e projetada por Jacopo Strada, entre 1569 e 1571, já a autoria da *Galleria de Sabbioneta* é atribuída a Vincenzo Scamozzi e foi construída entre 1583 e 1590. Ambas as soluções aderem à predominância do eixo longitudinal ritmado estruturalmente e a um rico sistema de iluminação natural, de onde se distingue em especial a estrutura abobadada do *Antiquarium*. Deste modo, estes exemplos deixam antever dois dos temas primordiais inerentes ao espaço de exposição e que se mantêm até aos nossos dias: o percurso e a iluminação.

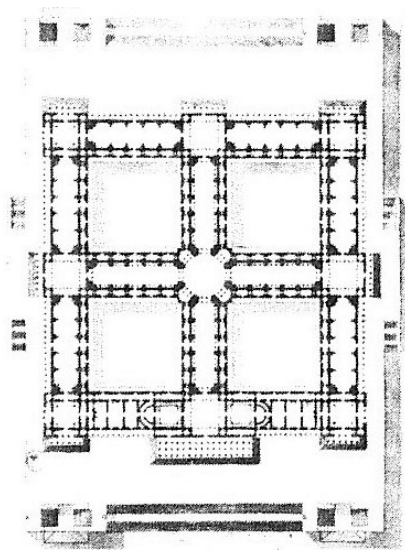
⁴ Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 52.



[9] Museu ideal de Leonhard Sturm, Planta



[10] Proposta de Guy de Guisors, Planta



[13] Proposta de Delannoy, Planta



[11] Proposta de Guy de Guisors, Corte transversal



[12] Proposta de Guy de Guisors, Alçado principal

II Primeiros edifícios museu propostas teóricas

Chegada até inícios do século XVIII como elemento frequentemente integrante do palácio, a galeria começa a ser pequena para a ampliação das coleções e uma subsequente evolução do colecionismo, que veio especializar matérias, mais precisamente na disjunção de espaços para a pintura e para a escultura. Com o Iluminismo e a transformação dos valores sociais que este acarretou, as coleções passam também a ser encaradas como objetos de valor cultural, político e pedagógico, de tal forma que deixam de ser um local tão exclusivo e restrito, passando a acolher estudiosos.

Impossibilitada de responder adequadamente às novas e progressivas exigências das coleções, no Século das Luzes formam-se as condições inevitáveis para a fundação de um novo espaço, reflexo da evolução da galeria, através da autonomização do museu enquanto tipologia definitivamente assumida.

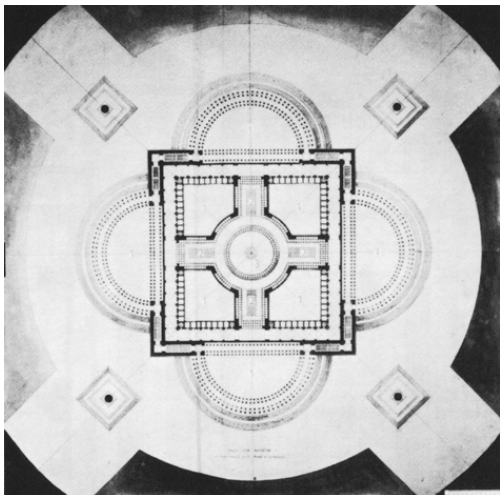
Surge então em 1704, uma proposta para o **Museu Ideal**, elaborada por Leonhard Sturm, que se organizava em distintas secções destinadas aos diversos temas que poderia acolher. Adotando uma composição Clássica, apresenta-se como uma reinterpretação do modelo da galeria, interligando salas sequencialmente, com uma organização caracteristicamente axial e simétrica, onde o corpo central assume uma demarcada importância, pela concentração dos elementos de circulação.

A projeção do equipamento museal assume de tal modo elevadas proporções, que começa a ser tema de projeto no âmbito académico. Assim, a Academia de Arquitetura estabelece para o *Prix de Rome* por mais de uma vez, a elaboração do projeto de um museu, entre 1778 e inícios de 1800⁵, daqui advindos modelos que se renunciaram como protótipos para um futuro desenvolvimento tipológico.

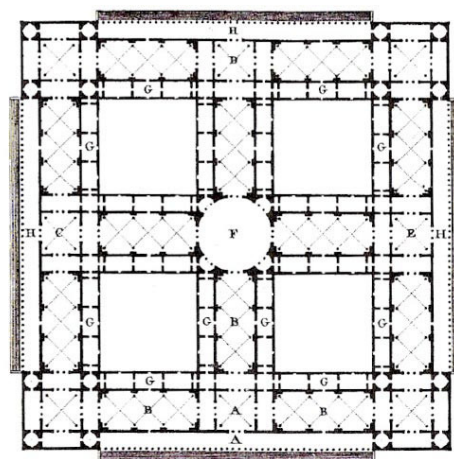
Desta competição dirigida a alunos bolseiros franceses em Roma, saem dois projetos vencedores para a proposta de um museu ideal, um de **Guy de Guisors** e o outro de **Jacques-François Delannoy**. Ambos os modelos se compõem similarmente em termos formais e compositivos, através de uma planta quadrada recortada por pátios quadrangulares em perfeita simetria, onde a galeria segue a cruz grega num percurso sequencial e flexível. O centro da composição é marcado por um elemento que cita, claramente, o panteão de Roma, sensibilizando o projeto especialmente para a questão da luz zenital: a *rotonda*.

Seria então em 1783 que **Étienne-Louis Boullée**, professor das duas personagens anteriormente referidas, apresenta a sua proposta de Museu Ideal. Analogamente aos projetos

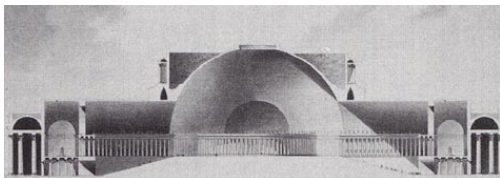
⁵ Nikolaus Pevsner, *Historia de las tipologías Arquitectónicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 140.



[13] Proposta para museu de Étienne Boullée, Planta



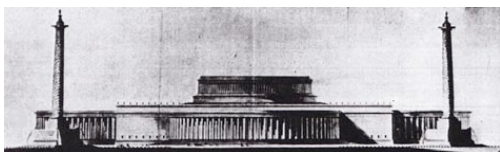
[16] Proposta para museu de Jacques Durand, Planta



[14] Proposta de Boullée, Corte transversal



[17] Proposta de Durand, Corte transversal



[15] Proposta de Boullée, Alçado principal



[18] Proposta de Durand, Alçado principal

precedentes resultantes dos *Prix de Rome*, a planta quadrada assume também a cruz grega e a *rotonda* na interseção dos dois eixos principais. Recorrendo a pórticos semi-circulares na extremidade dos quatro braços, mantinha uma relação visual e física com o exterior, introduzindo o princípio de monumentalidade na cidade de escala caracteristicamente palaciana. Neste exemplo poder-se-á dizer que as preocupações do arquiteto eram sobretudo de ordem formal, em detrimento da sua funcionalidade:

“(...) a sua arquitetura estava fortemente marcada pela proeminência da expressividade da forma, questão que remetia para segundo plano qualquer reflexão de natureza programática. A definição de arquiteturas – dos volumes, das proporções e as dimensões dos espaços – era sobretudo reflexo da aspiração a uma ordem formal, que a ausência de programa e capacidade realizadora remeteu para o plano da impossibilidade.”⁶

Alguns anos mais tarde seria a vez de **Jacques-Nicolas-Louis Durand** realizar a sua proposta para um museu, publicada em *Précis des Leçons d'Architecture* em 1809, seguindo a mesma linha de composição clássica dos anteriores, de planta quadrangular associada à cruz grega e um percurso sequencial em torno da *rotonda* no centro da organização. Esta proposta difere substancialmente da proposta anterior de Boullée na questão de noção de escala, neste caso apresentava-se mais realista. Durand defendia também a flexibilidade deste tipo de edifício tanto a nível comunicativo com o exterior, como na possibilidade de organização programática de obras de diferentes tipos.⁷

É com estas propostas teóricas que o museu se afirma em definitivo como tipologia de destaque na cidade e no programa arquitetónico e onde esta última proposta de Durand faz, como que, uma “proposta síntese” desde o Museu ideal de L. Sturm.

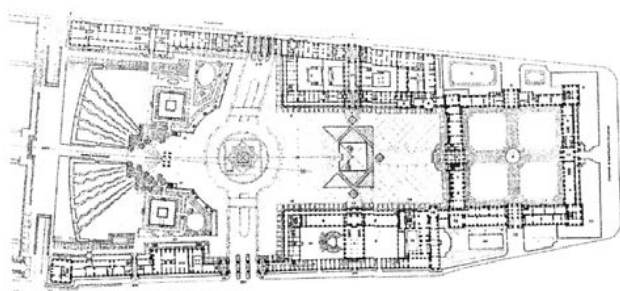
“De facto, poder-se-á interpretar a proposta de Durand como o resultado de uma afinação, depuração e refinamento de ideias que já haviam sido enunciadas, mas cuja tradução projetual, matéria específica da Arquitectura, não havia ganho ainda um equilíbrio entre os seus componentes. (...) é Durand que encontra uma síntese que se afirma como eficaz arquétipo, referência obrigatória para a disciplina arquitetónica daí em diante.”⁸

O caráter público das instituições também se vem manifestando gradualmente. Quando nos inícios do século XVII, concretamente em 1603, o naturalista Ulisse Aldrovandi doa ao senado de Bolonha o seu museu e biblioteca com o expresso desejo de servir a cidade, marca uma primeira aproximação de estabelecer um museu de caráter público, que foi efetivamente concretizado aproximadamente cem anos depois, denominado de *Museo dell'Istituto delle Scienze* (1714) e

6 Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 56.

7 Nikolaus Pevsner, op. cit., 1980, p. 146.

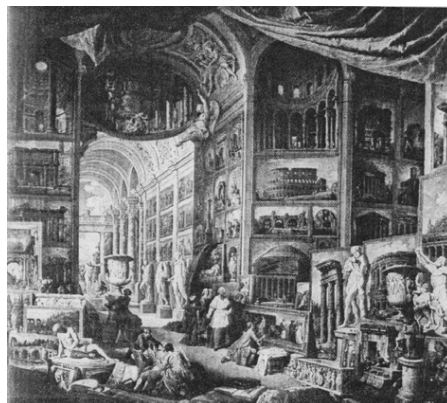
8 Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 57.



[19] Museu do Louvre, Planta do piso 1



[20] Museu do Louvre, espaço expositivo interior
Galeria de pintura



[21] Museu do Louvre, espaço expositivo interior
Galeria de escultura

extinto no século XIX. Ou ainda, se tivermos em conta a abertura ao público (ainda que de uma forma restrita, naturalmente) do *Ashmolean Museum* em 1683, em Oxford, denotando que a cultura renascentista não se confinava mais exclusivamente a Itália. Considero ainda que este museu foi um exemplo inovador também pela disponibilização de material formativo e por proporcionar o ensino universitário, cumprindo as funções mais básicas aquando do estabelecimento da instituição museu, isto é, a ilustração e a formação – atitude com base nos pressupostos iluministas.

Deu-se então, a criação e efetiva instituição do museu enquanto organismo cultural no âmbito do Iluminismo, mas só com a Revolução Francesa (1789-99) é que este vai abrir portas a todas as pessoas de qualquer classe social. Clara influência e consequência dos valores que este período da nossa civilização acarreta do ideal de “*Liberté, Egalité, Fraternité*”, a aspiração à igualdade é um bem aplicado a esta instituição, vindo a ser democratizada ao máximo.

Esta foi uma atitude sem retorno possível, a partir do momento em que se decreta em Assembleia Nacional Francesa aberto ao público o **Museu do Rei** (posteriormente até rebatizado de Museu Revolucionário), a 27 de Setembro de 1792, é assumido oficialmente o dever do Estado de instrução dos seus cidadãos alargado a todos os estratos sociais. Podem também considerar-se as medidas tomadas por parte deste mesmo Museu Revolucionário como inovadoras, já que foi graças a estas que foi possível continuar as tradições e hábitos instalados na organização e utilização das coleções. Entre estas medidas encontram-se nomeadamente os catálogos para venda ao público a preço acessível, visitas guiadas às exposições ou ainda, a organização de coleções por escolas, que foram realmente um sucesso junto do público e que vieram gerar receitas importantes tanto para o bom funcionamento do museu, como para o enriquecimento do seu acervo.

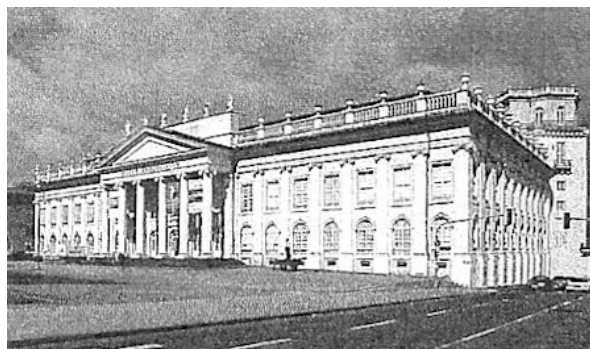
Neste contexto, ocorrendo as guerras napoleónicas e, consequentemente, um número de saques impressionante, leva o **Museu do Louvre** a remodelações e adaptações para acolher uma grande quantidade de obras de arte. Como resultado desta situação verificaram-se os efeitos negativos causados pelo desregulamento do mercado da arte, que anularam por completo a relação das obras de arte com o seu contexto para o qual tinham sido criadas e desmembrando produções de escolas concebidas para serem contempladas em conjunto. A grande quantidade de obras pilhadas leva à criação de um Museu-Depósito, além de porem em causa os preceitos do Museu Iluminista, esta é uma situação que vem marcar decisivamente o futuro desenvolvimento dos museus ao longo do século XIX.⁹

Assim, com as primeiras aproximações à democratização da arte, pode dizer-se que a perigosa

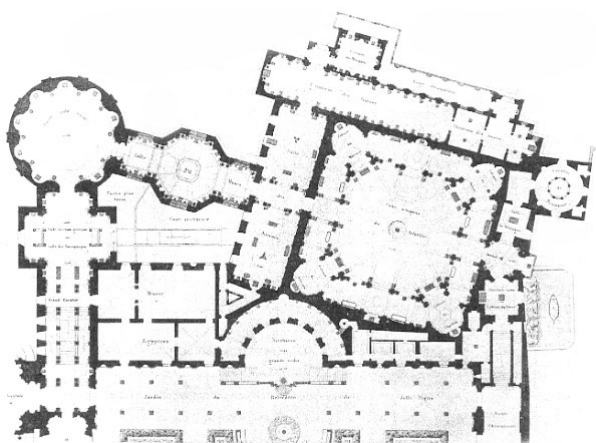
⁹ GUIMARÃES, op.cit., 2004, p. 29.

superficialidade aparece, devido ao carácter fragmentário e desconexo que a massificação criou. E o maior exemplo desta situação é, sem dúvida, o momento da criação do *Musée des Monuments Français* durante a Revolução Francesa. Criado em Outubro de 1792, tinha como função albergar as obras de arte arrestadas dos edifícios religiosos e ainda resguardar objetos identificados pelo *Ancien Régime*, que eram muitas vezes destruídos sem qualquer critério válido para tal.

Numa época de fronteiras indefinidas, a disputa pelo território e afirmação de novos poderes políticos, prevêem-se novas funções atribuídas aos museus, ou seja, a de enaltecer e ilustrar culturas a nível nacional e ressalvar os bens patrimoniais e artísticos.



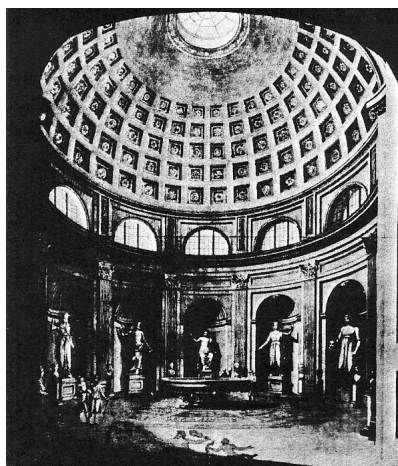
[22] Museu *Fridericianum*, alçado principal



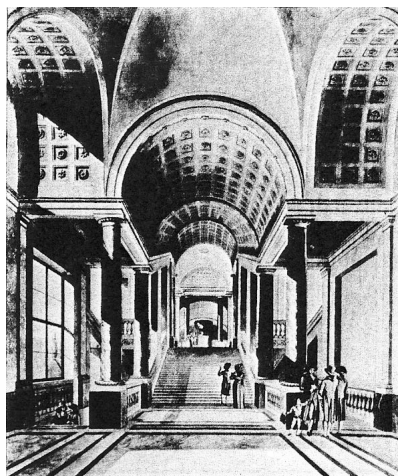
[23] Museo Pio Clementino, planta



[24] Museo Pio Clementino, alçado principal



[25] Museo Pio Clementino, sala della
rotonda



[26] Museo Pio Clementino, vista interior

III Afirmação tipológica evolução programática, autonomia consagrada

Após as primeiras enunciações de um rumo possível para a arquitetura do museu, ficou claro que a superação da galeria enquanto espaço privilegiado para a mostra de peças de arte seria gradativa. Assim, as obras construídas num momento como este, em que se procuram caminhos a seguir, tiveram um carácter mais experimental, já que muitas delas além de uma certa hibridade quanto à resposta arquitetónica, também se verificam alguns desequilíbrios na relação entre programa e composição espacial apontada pelos anteriores protótipos.

A segunda metade do século XVIII proporciona a valorização crescente do museu enquanto equipamento público e ainda, a sua autonomia arquitetónica definitivamente instalada no espaço da cidade, devido às crescentes necessidades culturais. Este era ainda, um momento importante na História das Artes, marcado pela transição entre a época barroca e a renascentista, impondo-se questões de ordem ornamental inerentes a cada um destes períodos. É precisamente nesta altura que o contentor arquitetónico é alvo de acesas polémicas entre museólogos e arquitetos, pela abundância de decoração e policromia que interferia com a leitura pacífica das obras de arte.¹⁰

Neste intervalo de propostas híbridas, encontra-se o *Museum Fridericianum*, edificado em Kassel entre 1769 e 1777. Simon Louis du Ry projetou este edifício que concentra influências do palácio com a galeria precedentes, referências às construções vizinhas, com uma planta desenvolvida em torno de um claustro quadrangular. Este museu reflete também esta época de transição entre períodos históricos, utilizando simultaneamente elementos ornamentais barrocos e influências neoclássicas, com a considerada fachada principal com um pórtico e frontão marcadamente de inspiração clássica. Assim, como o seu cariz público é desde logo acentuado, tal como Nikolaus Pevsner afirma relativamente a este edifício:

“El espíritu de la Ilustración se muestra claramente en este edificio, ya que era museo y biblioteca al mismo tiempo, y porque desde un inicio se abrió al público a determinadas horas. (...) Es un gran edificio majestuoso con una fachada de diecinueve vanos. Se articula con gigantes pilastras jónicas que arrancan desde el suelo y en su centro tiene un pórtico de seis columnas gigantes de fuste liso que sostienen un frontón.”¹¹

Simultaneamente mas em solo italiano, o *Museo Pio Clementino* sofreu profundas transformações entre 1773 e 1780, conduzidas pelo arquiteto Donato Bramante. Implantado no Vaticano, foi construído a norte do *Cortile de Belvedere*, constituindo um dos protótipos que

¹⁰ Josep Maria Montaner, *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p.7.

¹¹ Nikolaus Pevsner, op. cit., 1980, p. 135.

marcaram a História da arquitetura pelo avanço decisivo que introduziu na tipologia.

“Las mayores evoluciones (...) se producen desde el proyecto de Algorotti hasta Kassel y de Kassel hasta el museo Pio-Clementino.” E ainda “Es realmente el proyecto de más altos vuelos de todo este período en lo que respecta a los museos.”¹²

As novas salas acrescentadas interligam o claustro da autoria de Bramante à igreja no seu topo norte, constituindo um novo espaço museal exemplar. Ou seja, a galeria caracterizada pelo seu percurso de linearidade, é aqui transformada numa sucessão articulada de espaços que integram um conjunto premeditado, todo ele seguindo a linguagem neoclássica.

As salas formalmente diversas interagem numa desconexão aparente, mas que se articulam partindo do espaço central, concebido como *rotonda*, como elemento distribuidor e organizador da composição. Cada sala terá sido tratada individualmente seguindo características próprias e propícias à matéria que poderiam acolher, assemelhando-se de certa forma, às salas termas romanas.

Apesar de contemporâneos dos dois museus anteriormente citados, o **Museu do Prado** e o **Grand Louvre**, não constituíram na altura um modelo de referência para a tipologia museográfica, contrastando com a posição de relevo que hoje ocupam no espaço urbano. Contudo, estes podem considerar-se como determinantes quando chegou o momento tornar pública a instituição. Particularmente no caso do museu do Louvre, este destacou-se no panorama social e cultural, pela sua índole inovadora quando instituído como primeiro museu público da Europa (mesmo que com restrições iniciais em termos horários).

¹² Nikolaus Pevsner, op.cit., 1980, p. 138/146.

IV **Século XIX** consagração da tipologia

Após a consagração do museu enquanto instituição aberta ao público, graças às condições criadas pela Revolução Francesa, alargando ainda as suas funções à proteção e divulgação da arte, no século XIX assistiu-se à proliferação destes equipamentos e à transformação de muitos dos existentes que tentam adaptar-se às mudanças legadas pelo século anterior.

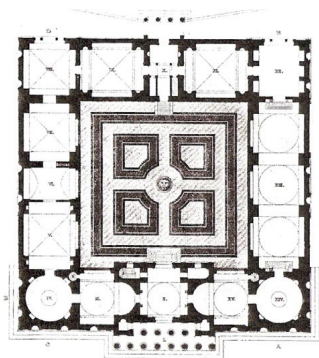
Poderia até parecer incerto, mas o facto é que foram devolvidas milhares de obras de arte à sua origem, quando instaurada a Restauração (1815)¹³. Apesar da restituição das obras a quem lhes pertencia originalmente, estas ficarão marcadas pela sua passagem de alguns anos pelos depósitos do Museu do Louvre e pela retirada do seu contexto original, o que permitiu pôr diversas obras em contacto de forma a puderem ser estudadas e postas em relação como nunca teria sido possível de outra maneira. O facto de surgirem novos pontos de vista sobre estas obras de arte condicionou, naturalmente, o seu retorno às coleções de origem, sendo necessário reorganizar e até criar novos museus, além de uma reformulação da sua relação com o público. Foi deste modo que se criaram as condições idealmente predecessoras do enciclopedismo museológico.

Os museus cívicos italianos foram como que um teste às questões que se viriam a colocar às instituições museais mais tarde, tais como a capacidade de engrandecimento dos acervos, a abertura a inovações no campo das artes e às transformações globais relativamente à ciência e técnica ou ainda, o dinamismo dos poderes administrativos. Isto veio demonstrar as “limitações” destes equipamentos culturais, levando mesmo ao encerramento de muitos dos museus abertos no último quartel do século XIX.

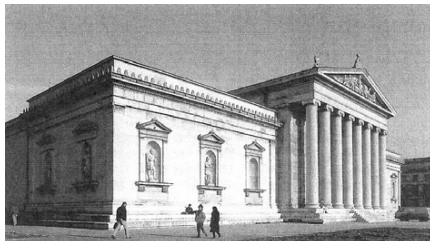
Os avanços na área do conhecimento, da técnica e da produção levaram consequentemente, à necessidade de conjugar a conservação e divulgação com o ensino e a investigação. Conjetura que vem do Museu Positivista, onde a área da investigação ganhou grande destaque no pensamento positivista e científico, manifestando a sua vontade de ordenar o mundo através de processos de classificação, ordenação tipológica e por séries, por exemplo. Aqui se viriam a determinar especificamente técnicas e processos de conservação, inventariação, exposição e estudo, que viriam a servir de base para a conservação e a museologia e museografia modernas.

O século XIX veio estabelecer definitivamente a consolidação do museu como equipamento

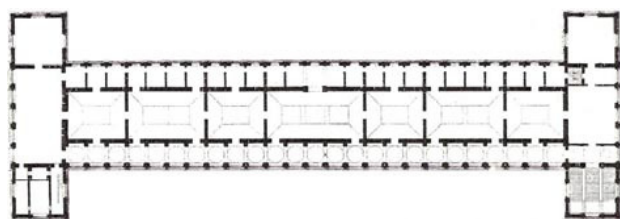
¹³ Após a derrota das tropas napoleónicas, dá-se o Congresso de Viena (1814-15). “Cai” o Império e França regressa à soberania monárquica, com Luís XVII; Napoleão é exilado.



[27] Glyptothek de Munique, planta



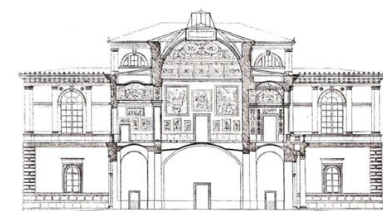
[28] Glyptothek de Munique, fachada principal



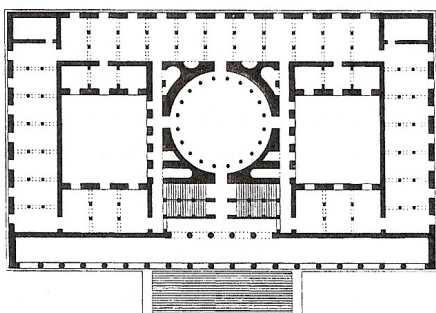
[29] Alte Pinakothek, planta do 1º piso



[30] Alte Pinakothek, alçado principal



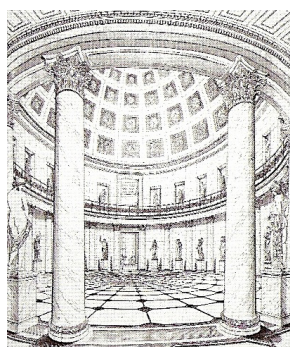
[31] Alte Pinakothek, corte transversal



[32] Altes Museum, planta do piso térreo



[33] Altes Museum, fachada principal



[34] Altes Museum, sala rotunda

público. Além do destaque voltado para a produção de soluções em território italiano, francês e espanhol, como acabamos de ver, foi curiosamente na Alemanha que se desenvolveram as obras que expressaram uma efetiva arquitetura do museu, como se pode confirmar por edifícios como o da *Glyptothek* de Munique, *Alte Pinakothek* ou ainda o *Altes Museum*.

Em competição para eleger o projeto para a **Gliptoteca de Munique** (1816-30), Leo von Klenze vence com três propostas que adotam três diferentes linguagens (grega, romana e renascentista), escolhida por fim, a de natureza renascentista pelo comitente, Ludwig I, Príncipe da Baviera. Esta solução projetada pelo discípulo de Durand, tem como base as propostas teorizadas no século passado, da mesma maneira que criou com o pátio quadrangular um percurso circular através das quatro alas à sua volta.

Por sua vez, a *Alte Pinakothek* (1826-36) pela sua especificidade relativamente ao conteúdo, que era unicamente pintura, é projetada de forma organizativamente distinta, mas igualmente por Klenze. Neste caso, esta proposta pode considerar-se mais próxima da tipologia palaciana, com três “braços” que se confrontam e se subdividem em tramos modulares, novamente com o espaço central a destacar-se como gerador da organização do museu.

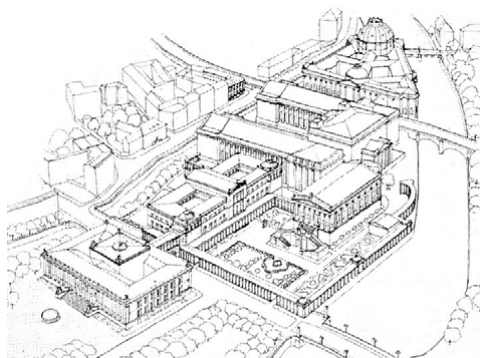
O *Altes Museum* planeado por Karl Friedrich Schinkel e edificado em Berlim (1825-1830), é definitivamente um daqueles protótipos que ficarão para sempre gravados na História da arquitetura:

“Schinkel’s Altes Museum is considered to be the building that definitively ennobled the task of museum-building because of its clear and memorable architecture that linked the functional with the sublime and permanently established the domed rotunda as a motif of museum architecture.”¹⁴

Schinkel encontra finalmente uma perfeita harmonia na tipologia museal, articulando a vertente estética e funcional e as funções didática e expositiva de forma coerente. Valendo-se das referências inspiradoras de Durand e o Museu Pio Clementino, este recorre também ao elemento da *rotunda* no centro da composição arquitetónica. Desta vez, a configuração retangular com apenas dois pátios e a utilização dos elementos estruturais como integrantes do próprio espaço, torna este edifício também marcante devido à afirmação do seu papel de destaque relativamente à capacidade que teve de constituir o museu como programa prioritário das realizações do arquiteto. Este é um museu que se destaca no espaço público, ao serviço da cidade e das pessoas e elevando a tipologia a um novo patamar na importância que constituía tanto arquitetónica como socialmente.

Devido a necessidades inicialmente práticas por falta de espaço para acolher as coleções em constante crescimento, numa situação excecional o *Altes Museum* dava início a uma série de

14 Paul von Naredi-Rainer, *Museum Buildings. A design manual*, Basel, Birkhauser, 2004, p. 22.



[35] Museumsinsel



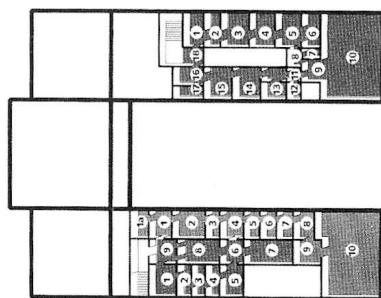
[36] Neues Museum, Planta do piso térreo



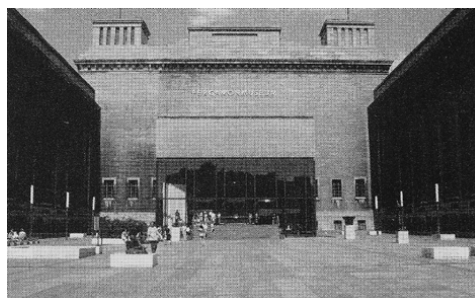
[37] Neues Museum, espaço expositivo interior
Galeria de escultura



[38] Kaiser Friedrich Museum, vista exterior



[39] Pergamon Museum, planta 1º piso



[40] Pergamon Museum, zona de entrada

edifícios que se complementavam entre si, estabelecidos numa mesma zona apelidada de “Iha de Museus” – *Museumsinsel* – constituída pelos *Altes Museum*, *Neues Museum*, *Pergamon Museum* e *Kaiser Friedrich Museum*. Algo que se traduziu em consecutivas construções devido em parte ao sucessivo aumento das coleções, cada um como uma espécie de expansão do anterior.

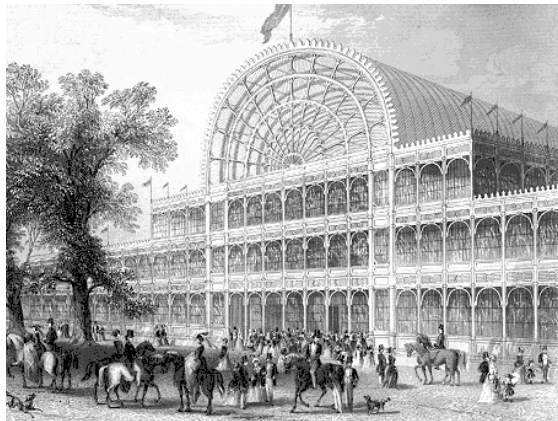
O *Neues Museum* (1843-59) projetado por August Stüller, representa uma aproximação formal e uma similar composição ao primeiro museu. Em 1876 (-1903), é lançado o projeto para a construção do *Kaiser Friedrich Museum*, da autoria de Ihne, o terceiro dos quatro, assemelhando-se em termos de monumentalidade de escala ao primeiro. A sua particular posição na ilha, coloca-o numa relação singular e direta com o rio e estabelece ainda, uma relação particular com a cidade através da construção de duas pontes entre o museu e as ruas adjacentes.

Por fim, o *Pergamon Museum* marca a transição para o século XX, que apesar de ainda se situar dentro da linguagem neoclássica, destaca-se pela sua inovadora composição formal e acentuada monumentalidade, sobrepondo-se aos restantes elementos da “Ilha”. Este edifício projetado por Alfred Messel, é terminado já em 1930 e aproxima-se mais particularmente do público através da praça estabelecida no interior do espaço formado pelo edifício em U, mimetizando o tema central da obra, com ligação privilegiada através de uma ponte que atravessa um dos braços do rio. Assim, além de uma clara inovação a nível formal através da depuração, a sua organização interna é também apresentada de forma simples, onde o percurso linear é substituído por um articular de salas em sequência e de diferenciadas dimensões entre elas, anulando a inflexibilidade do percurso. Este projeto interpretava assim, os princípios de Schinkel e, ao mesmo tempo, antevia e anunciava a transição para um novo século.

Com o contributo destes exemplares (em especial, mas muito outros fizeram parte deste processo), “em meados de Oitocentos estava realizada a consagração total do novo edifício público, fundamentada a sua existência, à qual haviam sido atribuídas funções precisas na afirmação de velhos e novos poderes, e o seu progressivo reconhecimento como arquétipo arquitectónico viria a revelar a importância que a Arquitectura desempenhara na sua definição.”¹⁵

Algo que marcou incontestavelmente a segunda metade de Oitocentos, foi a asserção de duas vertentes do espaço museográfico, nomeadamente o museu-palácio e os grandes espaços-nave. O primeiro protótipo, correspondente aos modelos anteriormente expostos, eu diria que era algo previsível, vistas as influências e tendências historicistas e a necessidade de elaborar um espaço que se adequasse à afirmação dos valores nacionais com a conotação de monumento, de forma a idealizar no imaginário social o valor e poder da cidade e dos seus poderes políticos. Neste modelo museológico, a linguagem neoclássica vai sendo gradualmente abandonada, recuperando

¹⁵ Guimarães, op. cit., p. 71.



[41] Crystal Palace, fachada principal



[42] Centro Georges Pompidou, fachada principal

elementos do Gótico e do Renascimento, exceccionalmente em Inglaterra a referência dominante era o Neomedieval – Românico e Gótico.

Quanto ao segundo modelo de espaços, do qual a Exposição Universal de Londres de 1851 acolhida pelo *Crystal Palace*, da autoria de Joseph Paxton, foi a primeira grande referência num campo de novas experiências com base no desenvolvimento da técnica e da indústria. Estes espaços-nave surgem então, como resposta a um novo mercado e para a divulgação dos produtos da sociedade industrial, já que seria impensável estes terem lugar nos museus e entre as artes académicas.

Aliando a necessidade de criar espaços dedicados à exposição dos objetos industriais à experimentação das capacidades do aço e do vidro, são desenvolvidas grandes naves invadidas de luz natural, acolhendo artefactos e milhares de pessoas num único lugar, por oposição ao espaço de carácter celular e hierarquizado que se verifica no museu-palácio. Este desejo de flexibilidade e a utilização destas novas técnicas de arquitetura dos espaços-nave, tornou-se de forma inegável uma referência e pode ainda afirmar-se, que foram retomadas e reinterpretadas cem anos mais tarde na conceção do Centro *Georges Pompidou*.

Nas últimas décadas de oitocentos deu-se uma grande prodigalidade da arte, apoiada no surgimento e no lugar de destaque que progressivamente as vanguardas vão ocupando. O que fez muitos dos grandes museus europeus proceder ao transferência das suas coleções de arte Moderna para espaços autónomos, como por exemplo, o Museu do Louvre, em Paris ou o Museu do Prado, em Madrid. Espaços de carácter circunstancial, que serviam como que momento de triagem das obras de arte da época, para apurar a sua “qualidade” para a sua subsequente trasladação para os museus de carácter histórico.

A extraordinária criação artística desta altura, marca decididamente a passagem para o século XX, marcado pelo testemunho da abertura da primeira Bienal de Veneza e da inauguração do Museu Stedelijk de Amesterdão, ambos na data de 1895.

Assim, os últimos vinte anos do século XIX viram estabelecer-se em grande número museus um pouco por toda a Europa, como nunca antes tivera acontecido. Neste surto de construção, ficaram definidas as bases do museu Moderno que serviria de modelo-base para os museus contemporâneos. Foi também este modelo que se importou para os Estados Unidos da América, assumindo sobretudo as referências das *Beaux-Arts*, podendo isto ser constatado com exemplos concretos como os *Metropolitan Museum* em Nova Iorque e Filadélfia ou mesmo, o *Museum of Fine Arts* de Boston. Além dos Estados Unidos, o Oriente entra também neste processo de alargamento de fronteiras além Europa.



[43] Publicação do Manifesto Futurista
Le Figaro, 20 de Fevereiro de 1909

V **Século XX** do museu moderno à contemporaneidade: reavaliação de conceitos e programas

Inesperadamente, após uma aparente consolidação da instituição museu, os princípios do século XX ficaram intrinsecamente marcados pelo questionamento dos seus fundamentos e da validade da própria instituição. Este foi assim um tempo de profundas transformações, marcado pela radicalidade e a emergência de utopias, advindas de um regime totalitário que se fazia sentir pressionar e dominar a Europa e, consequentemente, o museu, pondo em causa a sua função e existência. Naturalmente, o campo museal ressentiu-se das alterações da sociedade europeia, dando-se como que uma reviravolta na História do museu quando era já apontado um caminho de recusa pelo passado e de apologia à inovação.

A Arte Moderna e os seus artistas não se identificavam nos protótipos espaciais nem museológicos ou museográficos que vêm do século passado (século XIX) e reagem negativamente ao seu carácter historicista e académico, dedicado à conservação das antiguidades e à preservação da memória. Assim, são os próprios protagonistas ligados à Arte Moderna a acusar veemente as instituições museais pelo seu desajustamento às suas obras, levando-os a procurar espaços que se adequassem às peças dos movimentos de vanguarda de inícios do século XX e a declarações e manifestos “anti-museu”.

A arquitetura sente também a necessidade de transformações numa altura que se vem recriar irreversivelmente, seguindo-se um período de duras críticas ao equipamento museal, que por sua vez também se reinventou durante a História da Arte Moderna. O século XX tornou-se certamente na fase mais conturbada da sua curta existência da, sobretudo nas primeiras décadas, momento em que a sua função e utilidade foram postas em causa pelas mais carismáticas personagens das vanguardas artísticas. Além das vanguardas, como por exemplo o futurismo, que defendiam a abolição do museu, as duas Grandes Guerras Mundiais foram decididamente dois momentos históricos que marcaram também profundamente a instituição museu.

O início do século XX ficou definitivamente marcado pelo Manifesto do Futurismo de Marinetti, em 1909, onde declarava a irradicação total dos museus como a melhor solução para o prosseguimento da Idade Moderna, já que se encontravam em absoluto contraste e contradição com a criação artística e afirmação da modernidade:

“Filippo Tommaso Marinetti declara no manifesto fundador do movimento futurista que os museus não eram mais do que dormitórios públicos. Num mundo enriquecido pela beleza da velocidade, o museu perdera a sua razão de ser. Um automóvel que ruge é mais belo do que a Vitória de Samotrácia – já não era necessário conceber um lugar que a protegesse, que a guardasse e que a tornasse



[44] *Abstraktes Kabinet*, El Lissitzky

acessível ao público. O seu objectivo era libertar a Itália não só do “carcinoma dos professores, dos arqueólogos, dos guias e dos antiquários”, mas ainda, “dos inumeráveis museus..., que a cobrem como cemitérios.”¹⁶

São conhecidas neste contexto, por exemplo, as posições controversas do artista Pablo Picasso e do arquiteto Le Corbusier, que vieram comprovar esta previsão que falhou redondamente quanto a um futuro inexistente dos museus. O primeiro pelas suas declarações marcantes quando refere que os museus são mesmo uma “fraude” e que a pintura neles exposta fica deturpada negativamente, depoimentos contraditórios quando acaba por se tornar um dos artistas mais expostos de sempre neste tipo de instituições. Paradoxal é também a posição tomada pelo arquiteto Le Corbusier, que acusava os museus de “enganosos, dissimulados e omissores de factos”¹⁷, apresentando como que num ato reconciliador, seis anos mais tarde em 1931, o arquétipo do Museu do Crescimento Ilimitado.

Após um fim anunciado pelos defensores da posição “anti-museu” não concretizado, estes encontraram ulteriormente um novo rumo relacionado com o progresso tecnológico e cultural, naturalmente com uma nova reformulação dos seus fundamentos e práticas.

Contemporaneamente a estes grupos mais radicais que proclamavam a abolição do museu, outros artistas de nomes sonantes que ingressaram as correntes das vanguardas marcaram igualmente a passagem para o século XX, tais como Matisse, Mondrian, Brancusi ou El Lissitzky, encarando este equipamento cultural de forma distinta. Estes interpretavam o espaço apropriando-se dele de forma interventiva, propondo novos conceitos espaciais que ultrapassam a tradicional relação “edifício-conteúdos-espetador”. É baseado nesta ideia de apropriação e transfiguração do espaço que o objeto artístico assume um papel fundamental de participação no seu contexto, tal como comprova a afirmação de Marcel Duchamp (1887-1968):

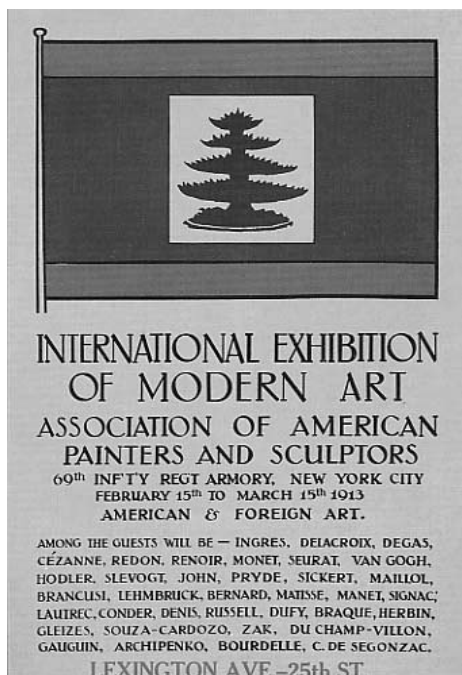
“A arte é na realidade feita pelo público, nessa relação do objeto com o espaço, por meio da exposição, que lhe dá verdadeiro sentido plástico”.¹⁸

Inspirado neste espírito experimental, El Lissitzky cria o *Abstraktes Kabinet* (Espaço dos Abstratos), um projeto pioneiro instalado no *Landesmuseum* de Hanôver (1927-28), atualmente Museu Sprengel, expondo obras do movimento Abstracionista. Nesta mostra podia rever-se a ideia da relação entre espaço e objeto defendida por Marcel Duchamp, onde o espaço assumiu o protagonismo em detrimento das obras de arte, já que eram os visitantes que podiam intervir pondo as peças à vista ou ocultando-as num sistema de painéis deslizantes.

16 Vittorio Magnago Lampugnani, *Museus para o Novo Milénio: Conceitos, Projectos, Edifícios*, Munich, Prestel, 1999, p.11.

17 Ibidem.

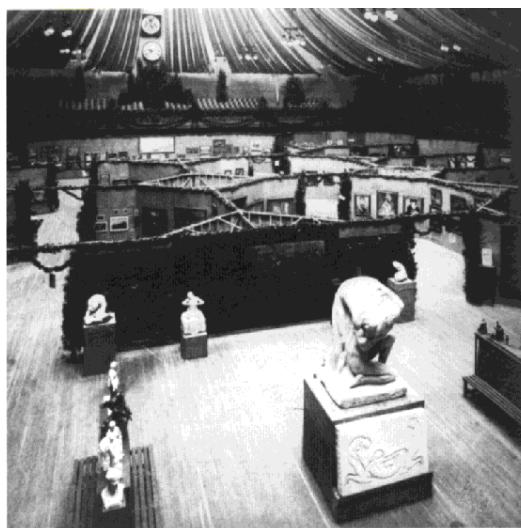
18 Marcel Duchamp cit. por Juan Carlos Rico in *Montage de exposiciones: museus, arquitectura, arte*, Sílex, Madrid, 1996, p. 31.



[45] Cartaz de divulgação do *Armory Show*, 1913



[46] Exposição *Armory Show*, 1913



[47] Exposição *Armory Show*, 1913



[48] Kunsthalle de Berna

Paralelamente à conjuntura europeia, a norte do continente americano os museus funcionam de forma aberta ao mecenato, dando continuidade aos modelos novecentistas europeus, de maneira que foi possível conservar o fundamental da sua estrutura conceptual.

A grande dinâmica artística das personagens intervenientes das vanguardas que se demarcam relativamente à tradição, conduziu à realização de feiras e exposições internacionais um pouco por todo o lado, onde encontravam um espaço adequado à divulgação e mostra das suas obras. É disto exemplo a afamada exposição realizada em Nova Iorque e Chicago, em 1913, denominada de *Armory Show*. Foi no sentido de responder a esta nova arte produzida por artistas que se assumem como extravagantes, que progressivamente foi conquistando o seu lugar de destaque no panorama museológico e a arquitetura começou a reagir com espaços expositivos mais flexíveis e adaptáveis que os espaços de caráter palaciano.

Esta indigência será o momento oportuno de criação das *kunsthau*s e *kunsthalle*s, que surgem no território suíço-alemão e que vieram influenciar a revisão dos programas arquitetónicos e museais a partir dos anos 60. Estes espaços iniciam os conceitos de flexibilidade, versatilidade e temporalidade que ainda hoje são fundamentais para os arquitetos no momento da conceção do projeto do museu. Foi em 1918 que se deu a abertura da **Kunsthalle de Berna**, exemplo paradigmático que se destacou enquanto recetáculo de importantes exposições e artistas, com nomes como Paul Klee, Henri Moore, Bruce Nemann ou Giacometti, por exemplo.

O edifício museológico encontra-se assim, nas primeiras décadas do século XX, expresso substancialmente por duas opostas vertentes arquitetónicas, uma que se mantinha fiel ao legado historicista herdado já do passado século e outra que se associa ao Movimento Moderno.

Será particularmente com os arquitetos modernistas que a relação entre arquitetura e arte nela exposta, ou seja, entre contentor e conteúdo, viria a ser posta em causa e consequentemente repensada. Surge então a ideia da conceção do museu como caixa neutra, anulando qualquer tipo de ornamentação ou expressão formal exuberante num estado de depuração total, de modo a que as obras de arte instaladas no seu interior não fossem afetadas por qualquer tipo de carga simbólica, que naturalmente o edifício museu normalmente adquiria.

Além da vontade da Modernidade em encontrar uma linguagem própria libertando-se completamente dos cânones herdados do Neoclássico, associa-se também ao fascínio pelo seu próprio tempo, da era industrial e da máquina, determinando técnicas e materiais que começam nesta altura a ser utilizados na construção com o precioso contributo da Revolução Industrial. A organização programática foi também um tema projetual alvo de revisão, encarando de maneira diferente a

questão do percurso no espaço do museu, por um aumento significativo das suas funcionalidades e pelo tema da imprevisibilidade aplicado aos espaços expositivos, quando se trata das obras de arte que vão surgindo por incentivo das vanguardas e que não se cingem decididamente mais apenas às artes académicas da pintura e escultura.

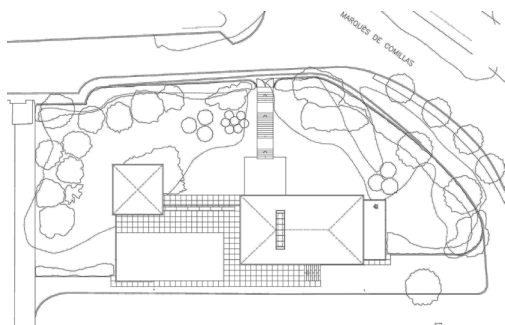
Seguindo os princípios modernistas, os arquitetos integrantes desta vertente arquitetónica que se veio a impor em definitivo na História da Arquitetura, ainda que momentaneamente, encaram o edifício do museu como contentor ou armazém, como depósito de obras de arte dos artistas seus contemporâneos. Assim, os protótipos produzidos até então como modelos significativos são simplesmente ignorados e adotam-se novas premissas adaptadas a uma renovada maneira de encarar o espaço, a cidade e a sua arquitetura.

O percurso como elemento estruturador do projeto ganha nesta época uma forte conotação racional e o museu é idealizado como caixa neutra e sem qualquer conotação simbólica. Arquitetos que se destacaram nesta corrente arquitetónica como génios da Modernidade, contribuíram com os seus modelos para esta tipologia em definição seguindo os princípios modernistas, tais como Mies van der Rohe ou Le Corbusier.

Contudo, só chegada a década de 30 se pode considerar como que atingida uma certa maturação dos valores e inovações das diversas vanguardas e do Movimento Moderno, traduzida por uma nova fase de investigação no campo arquitetónico, reformulando o seu sentido e os seus programas para adequadamente encontrar um rumo apropriado a uma sociedade nova e em constante transformação.

Desde os anos 30 até à década de 70, a História da Humanidade testemunhou e viveu intensamente diversas convulsões e transformações a todos os níveis que se influenciaram mutuamente entre si, social, política, económica e culturalmente. Incluindo dois períodos pós-guerra, o museu chega à sociedade pós-industrial numa enorme profusão de valores e temas a ele associados, como nunca tivera acontecido antes.

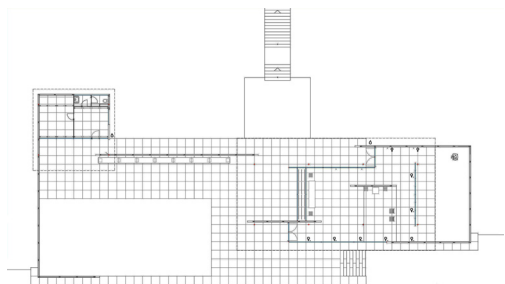
As décadas de 30 e 40 ficaram marcadas essencialmente por duas propostas teóricas e duas construídas, na minha opinião. Ainda na transição para os anos 30, o ano de 1929 ficou assinalado na História da arquitetura e foi definitivamente importante para testar os conceitos do Movimento Moderno pela construção do Pavilhão Alemão projetado por Mies van der Rohe e, dez anos mais tarde, pela concretização do “revolucionário” Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque. Dentro das propostas teóricas, contribuíram como investigação determinante no avanço desta tipologia, os projetos elaborados por Le Corbusier em 1931 e, novamente, por Mies van der Rohe, em 1942, com



[49] Pavilhão alemão, Barcelona, implantação geral



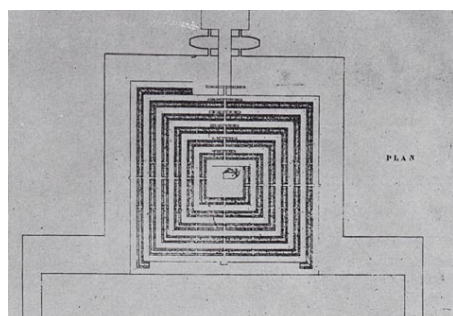
[51] Pavilhão alemão, Barcelona, vista exterior



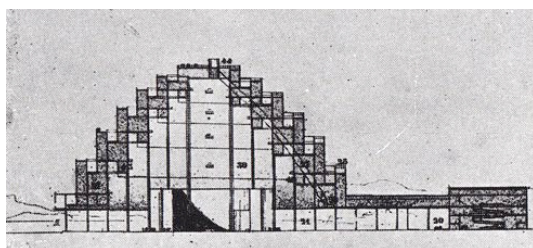
[50] Pavilhão alemão, Barcelona, planta do 1º piso



[52] Pavilhão alemão, Barcelona, vista exterior



[53] *Musée Mondial*, planta esquemática



[54] *Musée Mondial*, corte transversal

o Musée à Croissance Illimitée e o Museu para uma Cidade Pequena, respetivamente.

“Esta caixa opaca, con espacios interiores compartimentados y con un alto simbólico, empieza a diluirse con las propuestas de los arquitectos de las vanguardias. Se aplican entonces unas ideas que persiguen una ética pretendidamente universal, relacionada con ciertas premissas formales: la transparencia, la planta libre e flexible, el espacio universal, la funcionalidad, la precisión tecnológica como elemento de identificación del destino del edificio, la neutralidade y ausencia de mediación entre espaço e obra a exponer.”¹⁹

O **Pavilhão Alemão** de Mies van der Rohe, em Barcelona, pode considerar-se um marco da arquitetura de todos os tempos, uma referência simplesmente intemporal, que pretendia simbolizar um país e a sua cultura, através deste edifício criado propositadamente para a Exposição Internacional de Barcelona. O Pavilhão de Barcelona representa a essência da arquitetura elevada ao seu expoente máximo, pela simplicidade atingida apenas possível de alcançar por um génio como Mies.

Seguindo os princípios do Movimento Moderno, este espaço apresenta uma planta livre e adota a transparência nas fachadas através de envidraçados que contactam singularmente com o exterior, propondo um percurso que joga extraordinariamente de forma subtil com essa relação interior-exterior. Deste modo, Mies reflete a sua vontade de quebrar o percurso sequencial que vinha dos protótipos renascentistas, subdividindo o edifício com apenas alguns planos verticais, definindo uma condução intencional do visitante, ao mesmo tempo que exprime uma liberdade nunca antes vista nos museus de origem clássica.

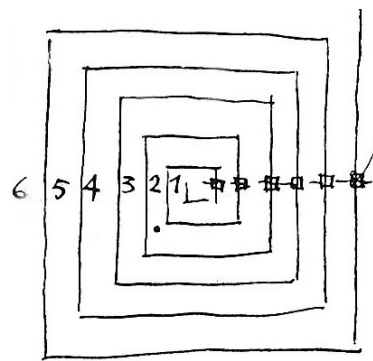
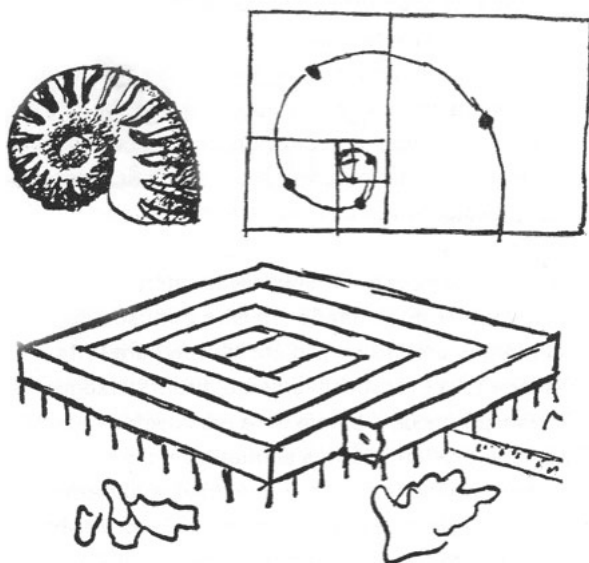
Invertendo os preceitos do Movimento Moderno enquanto caixa neutra, “De facto, o pavilhão de Mies, mais que expor, expôs-se!” e constitui-se ainda como uma “(...) obra simultaneamente de síntese de várias influências e experimentalismos – dos quais as referências à poética do neoplasticismo e em particular do Movimento De Stijl, e as que lembram Loos na recusa do ornamento – actua como manifesto e demonstração, renunciando a possibilidade de novos caminhos na conformação dos espaços expositivos.”²⁰

Posteriormente, prosseguem-se ainda mais duas propostas teóricas, com praticamente um década de distância entre si, o Musée à Croissance Illimitée e o Museu para uma Cidade Pequena.

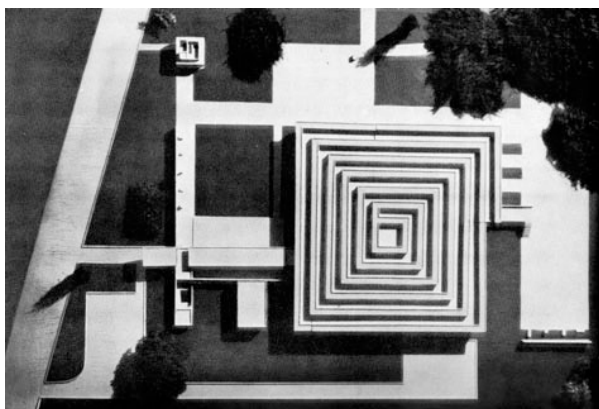
O *Musée à Croissance Illimitée*, projetado por Le Corbusier em 1939, surge no seguimento de um modelo anteriormente idealizado pelo mesmo arquiteto, o Musée Mondial de 1929. Esta é uma proposta que tem o percurso como conceito primordial de projeto, que neste caso se desenrola em espiral numa planta quadrada, com uma organização flexível do espaço. Esta situação

¹⁹ Josep Maria Montaner, op. cit., 1995, p. 9.

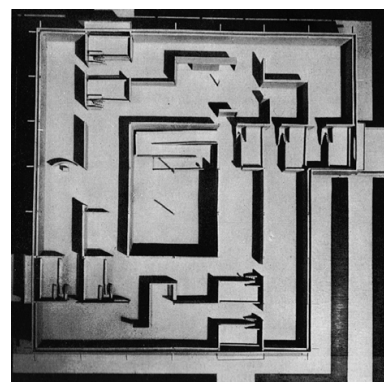
²⁰ Carlos Guimarães, op. cit., p. 102.



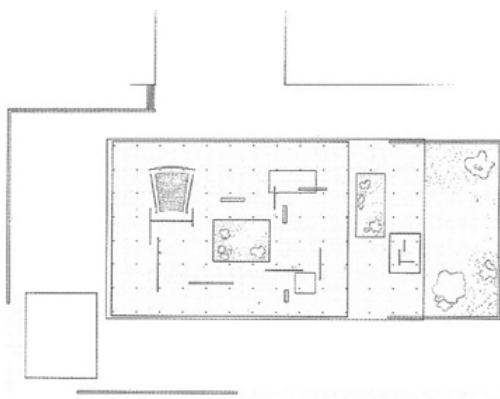
[55] Musée à Croissance Illimitée, esquemas conceptuais



[56] Musée à Croissance Illimitée, modelo tridimensional



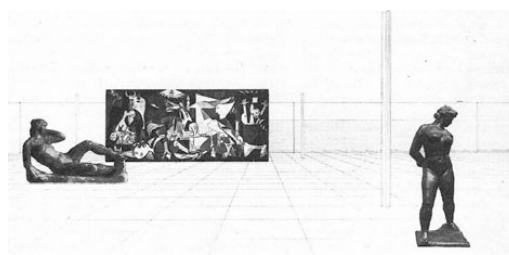
[57] Musée à Croissance Illimitée
modelo tridimensional



[58] Museu para uma Cidade Pequena, planta



[59] Museu para uma Cidade Pequena, desenho



[60] Museu para uma Cidade Pequena, desenho

hipotética permitiu a Corbuseir a idealização da solução que considerava ideal para o museu da sua contemporaneidade, refletindo as suas principais preocupações funcionais, que se traduzem neste caso na flexibilidade do espaço. Assim, através da possibilidade de um verdadeiro “crescimento ilimitado” com as paredes interiores amovíveis, esta opção permite esse mesmo crescimento de forma facilitada. Para isto, o arquiteto recorria ao tipo de construção estandardizada impulsionada pela Revolução Industrial e respondia assim, aos problemas de falta de espaço com que os museus se vinham confrontando com o aumento das suas coleções.

Deste modo, com a vontade inerente ao arquiteto de encontrar solução para os problemas da cidade e do Homem, esta proposição arquitetónica estabelece-se como uma solução inovadora que vinha responder às necessidades ainda hoje atuais, relativamente à tipologia museal.

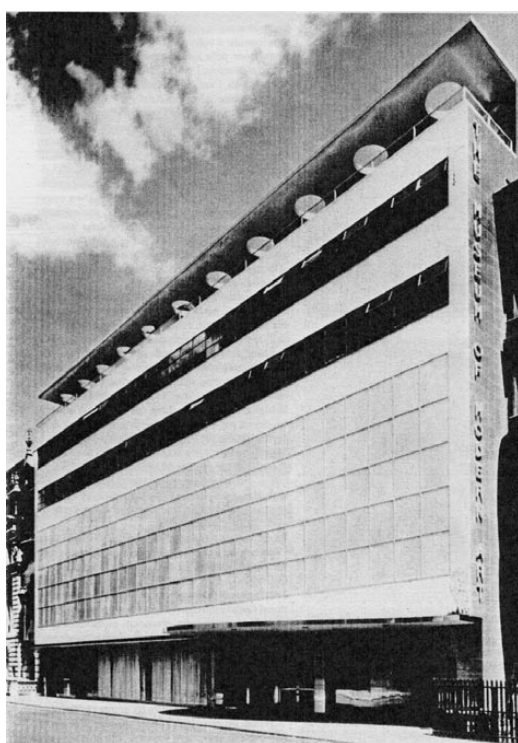
Três anos mais tarde, seria a vez de Mies van der Rohe realizar o seu arquétipo de museu adequado a uma cidade do futuro. O **Museu para uma Cidade Pequena**, idealizado em 1942 através da proposta de uma revista de Arquitetura, tinha como finalidade encontrar propostas de definição da tipologia.

Inevitavelmente, Mies tem já exemplos concretos recentes e com uma aproximação própria à Arte Moderna, o que o leva a recusar o conceito de percurso ou divisão espacial rígidos. Num único piso de forma retangular, apenas com os elementos estruturais e de suporte da cobertura com mais expressão, não impede que este espaço se apresente como uma grande sala de exposição livre de trajetórias predefinidas.

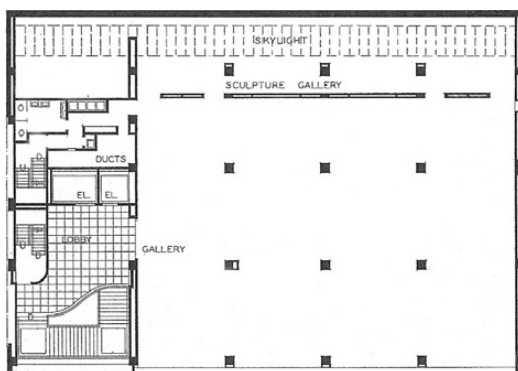
Com as fachadas envidraçadas, além da completa contraposição na estruturação do espaço expositivo, o contraste na relação com o exterior envolvente evidencia-se desde logo. Enquanto Corbusier concentrava todas as suas atenções internamente, Mies por sua vez, pretende alcançar uma franca relação com a Natureza ao seu redor, tornando edifício e contexto como que uma extensão recíproca um do outro. A depuração formal e a ausência de qualquer valor simbólico associado a este equipamento público são, porém, afinidades comuns aos dois projetos, nesta época que impõe o Modernismo como uma corrente preponderante na definição dos valores arquitetónicos vigentes.

Não obstante destas propostas teóricas que vão surgindo em contexto europeu, surge um dos projetos que melhor refletiu as influências do Movimento Moderno, aproximando-se ao máximo das novas correntes artísticas e tornando-se uma instituição ativamente participativa na medida do desenvolvimento e divulgação da mesma: o *Museum of Modern Art (MoMA)* de Nova Iorque (1939).

Apesar de todas as aproximações feitas até aqui (com Abstraktes Kabinet, as kunsthhaus e



[61] Museum of Modern Art (MoMA)
fachada principal



[62] Museum of Modern Art (MoMA)
planta do 1º piso

kunsthalle), a verdadeira consagração do museu enquanto “residência” da Arte Moderna aconteceu em solo norte-americano, com o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, fundado em 1929. O MoMA é indubitavelmente uma referência na História da Arte e Arquitetura, pondo simultaneamente a cidade de Nova Iorque numa posição de destaque no panorama artístico. Como país eleito como exílio por alguns dos mais eminentes artistas e intelectuais europeus, os Estados Unidos receberam com muita receptividade a arte advinda da Europa, sendo este um país com carência de longínquas raízes históricas, encontrou assim um pretexto de escrever a sua própria História, com especial proeminência na cidade de Nova Iorque. Condição que proporcionou a gestação das vanguardas americanas dos anos 50 e 60 com uma forte influência da arte europeia.

O MoMA, projeto da autoria de Philip Goodwin e Edward Stone, aplica o conceito preconizado por Le Corbusier da “máquina de habitar”, tornando-se por sua vez numa ‘máquina de expor’, assumindo uma identidade anónima no contexto urbano e negando assim qualquer simbolismo associado ao museu-templo. Reproduzindo a escala dos edifícios contíguos no mesmo perfil de rua interpreta e insere-se no contexto, não anunciando, à primeira vista, uma vontade de se afirmar no seu entorno. Este edifício assemelha-se volumetricamente e ainda na estratégia de organização em altura aos edifícios de escritórios que dominavam as proximidades, adotando a linguagem característica do Estilo Internacional.²¹

Constrói-se assim, aquele que é o primeiro museu a organizar-se verticalmente, dispondo-se por quatro pisos e recorrendo ao princípio da planta livre para uma maior flexibilidade do espaço. Mas além desta inovação a nível organizativo, o MoMA destacou-se ainda na inovação a nível programático relativamente às precedentes realizações museais, no momento em que introduz matérias como a arquitetura, o design ou a fotografia na temática das exposições.

Apesar da sua pretensa anulação simbólica na gramática da cidade, constituiu-se efetivamente enquanto símbolo de modernidade e progresso:

“Durante as duas décadas seguintes, o ‘modelo MoMA’ funcionou como um statement espacial para a cultura modernista (...). Do mesmo modo, o paradigma museológico modernista difundiu-se, um pouco por todo o mundo ocidental ou ‘ocidentalizado’, tendo como referência esse modelo de museu reduto – cerrado, introspectivo”²²

Após um período de grande prosperidade, os Estados Unidos da América caem na Grande Depressão de 1929 que se prolongou ao longo da década de 30, considerada geralmente como a pior recessão económica do século XX. Ultrapassados estes tempos difíceis, o crescimento económico

21 O museu MoMA é novamente analisado na segunda parte da dissertação, no tema “Museu Silencioso”, com o conceito “alegoria da neutralidade”.

22 Nuno Grande, *Museumania. Museus de hoje, Modelos de ontem*, Fundação de Serralves, Porto, 2009, p. 8.



[63] Galeria *Art of This Century*, sala dos Abstractos



[64] Museu de Arte de São Paulo (MASP)
Sala de exposição

inicia uma recuperação excecional, o que se reflete também no campo da arte com investimentos que propiciaram a formação de relevantes coleções de arte privadas.

Com uma intensa influência da Arte Moderna, este país norte-americano encontrou uma forma de se afirmar e seguir um rumo na sua curta História, como uma nação avançada e de caráter progressista. Para isto, além do MoMA foram também construídos neste período espaços dedicados à exposição que se destacam até aos nossos dias, nomeadamente a galeria *Art of This Century* do *Peggy Guggenheim* (1898-1979) ou o *Museum of Non-Objective Painting* (1939), este último viria mais tarde a dar a origem ao *Solomon Guggenheim Museum*, em 1959. As exposições realizadas entre 1942 e 1947 na galeria do *Peggy Guggenheim* marcaram a história pelo seu pioneirismo e pela reunião de vários artistas de grande nível. A exposição de inauguração deste espaço foi a primeira de muitas de grande impacto e controvérsia no meio artístico, tanto pelo vanguardismo característico das peças apresentadas, como pelo modo como se exibiam: os quadros eram expostos sem qualquer tipo de molduras e libertos do plano das paredes do edifício. Além das várias e notáveis peças surrealistas, também se encontravam outras da autoria de Picasso, Braque e Kandinsky, dispostas através deste método inovador planeado pelo arquiteto Frederick Kiesler, introduzindo uma nova forma de apreensão do espaço por parte dos visitantes e contrastando com a comum linearidade dos espaços “tradicionais” de exibição.

Provavelmente foi esta exposição que inspirou a exposição permanente também revolucionária do Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1957-68) proposta pela própria autora do projeto, Lina Bo Bardi, sensivelmente duas décadas depois. Neste museu, as obras libertam-se igualmente do plano das paredes do edifício, num espaço de *open-space* total onde as obras se dispõem suspensas, contrariando a usual *enfilade* organizativa.²³

23 O Museu de Arte de São Paulo (MASP) é analisado na segunda parte da dissertação, no tema “Museu Ícone” com o conceito de “Monumento Urbano”.

Grandes realizações. Desde 1940 à “atualidade”.

Após a exportação e afirmação da tipologia do museu ultrapassando os limites europeus, a América do Norte reúne as condições ideais para acolher os artistas que procuram asilo em território de paz, não abalado pelas Grandes Guerras Mundiais. Os Estados Unidos da América acolhem e propiciam as condições ideais (tanto a nível político como cultural e economicamente) para dar continuidade às correntes vanguardistas fomentadas na Europa.

Após a análise do desenvolvimento no campo arquitetónico visto até aqui, é-me possível afirmar que as primeiras três décadas do século XX expuseram um período de transição na tipologia museológica, associado intrinsecamente aos movimentos de vanguarda. A implementação dos conceitos Modernistas foi verdadeiramente um momento de transformação e impulsionador da tipologia rumo a conceções que encaravam o museu como “máquina de expor”, através da transformação estilística e conceptual, como edifício despojado de qualquer carga simbólica, histórica, de cariz “meramente” funcional.

Numa sociedade também em transformação e cada vez mais veloz, essa mesma componente funcional torna-se parte destacada do programa projetual, quando começa a acumular um gradual número de diferentes funcionalidades consoante as novas exigências e necessidades da sociedade que os acompanha, autointitulando-se de modernos (na aceção de estarem sempre na frente da atualidade). Estas novas funções estão sobretudo relacionadas com a componente lúdica e comercial, que se associa inevitavelmente a esta sociedade de consumo, alargando assim as dimensões dos edifícios museais e desequilibrando as proporções anteriormente atribuídas na sua maioria à área de exposição.²⁴

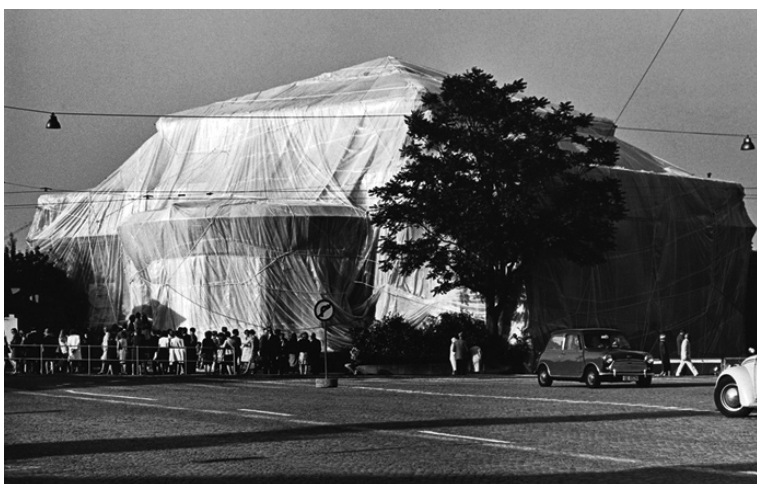
Assim se assume o edifício museográfico como equipamento cultural de destaque na cidade e mais público e democrático que nunca, fazendo agora ativamente parte da vida social urbana e ainda, com um grande contributo na área didática.

Após a cessação da Segunda Guerra Mundial, em 1945 é novamente retomado um momento de questionamento, nomeadamente de cariz concetual. Numa Europa devastada com a evidente necessidade de reconstrução tanto a nível físico como económico, o património também aclama pela sua recuperação. É neste contexto de uma Europa assolada pela hostilidade, que se veio a reestabelecer o papel da instituição museológica, finalmente, sendo este o momento certamente mais apropriado para a revalorização das noções de património e memória.

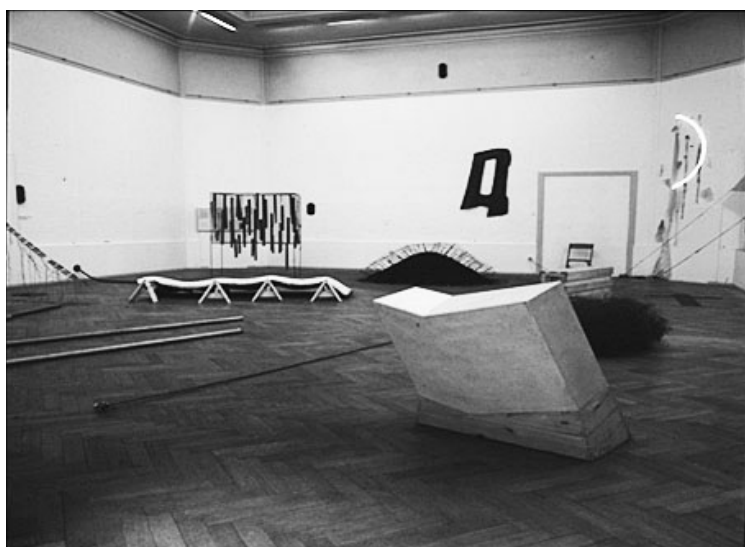
²⁴ Stanislaus von Moos, “*Explosão de Museus – Fragmentos para um Balanço Final*” in Vittorio Magnago Lampugani, *Museus para o Novo Milénio: Conceitos, Projectos, Edifícios*, Munich, Prestel, 1999, p. 22.



[65] Richard Long, Ireland, 1967



[66] Kunsthalle de Berna, intervenção *site-specific* de Christo
Wrapped Kunsthalle Bern, 1968



[67] Kunsthalle de Berna
exposição *When Attitudes Become Form* 1969

“Como reação ao choque da modernização e ao susto de duas guerras mundiais altamente mecanizadas, assistiu-se a um retorno progressivo aos valores de um passado ideal. Um dos instrumentos principais que evocava o passado e possibilitava o retorno era precisamente o museu de arte.

Foi então que os arquitectos começam a dedicar-se à concepção de museus com um entusiasmo crescente. Nascidos de uma necessidade social, os museus podiam ser defendidos ou criticados, mas dificilmente negados.”²⁵

Com a crise mundialmente instalada devido à Segunda Guerra Mundial, a dinâmica artística e museológica nos Estados Unidos só se tornou comparável à Europa a partir dos anos 50. Contudo, a arquitetura moderna do pós-guerra faz-se discreta e comedida, seguindo a lógica soberana já imposta no século anterior.

A década de 60 fica decisivamente marcada pela proliferação incontável de equipamentos museais espalhados por todo o mundo. Num ambiente de grande agitação política e social, tanto no continente americano como europeu, com o surgimento e convivência de diversos géneros de arte, surgem também novas formas de expressão como a instalação e a *performance*. O preceito de abertura e consequente participação da população, envolvendo-as inclusive na área da criação nestes organismos culturais e a associação da obra de arte à ideia de lugar causou, como seria de esperar, transformações profundas no meio museológico e museográfico, levando mesmo ao desenvolvimento da Nova Museologia e a constituição de Museus de Sítio e Ecomuseus.

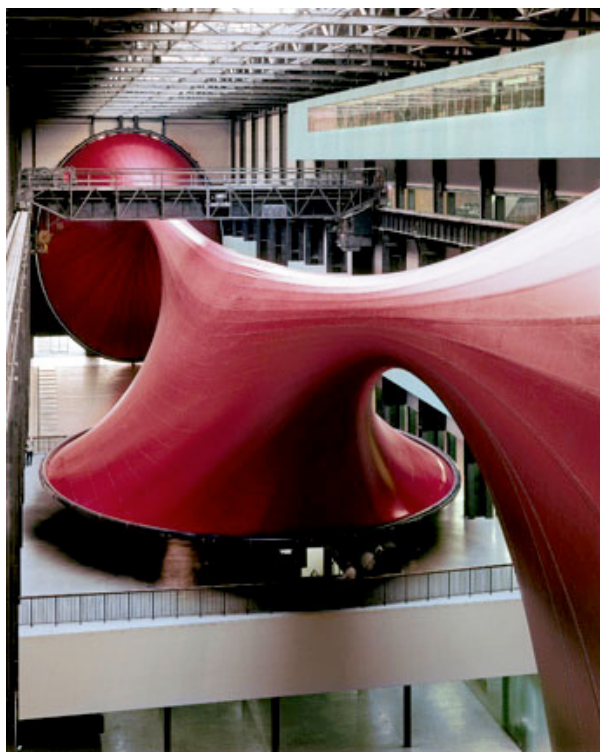
A este ponto, arte e arquitetura aproximam-se quebrando barreiras e fundindo os seus temas, de maneira que surgiram nomes de movimentos como a *Land Art*, a Arte Conceptual ou Arte Minimal. Através da apropriação dos edifícios ou da paisagem, artistas como Richard Long ou Donald Judd viriam influenciar determinantemente a arquitetura museal.²⁶

Assim como na célebre exposição organizada por Harald Szeemann (1933-2005), denominada *When attitudes become form*, instalada na Kunsthalle de Berna (1969), tal como o seu próprio nome indica é a atitude, a ação do homem e do artista que influenciam a arte. Nesta iniciativa, o curador convidou artistas emergentes da época (como Joseph Beuys ou Richard Long, por exemplo) a intervir diretamente no espaço. Este acontecimento foi realmente um marco no percurso museológico, tal como referiu João Fernandes (na entrevista por mim realizada no âmbito desta dissertação):

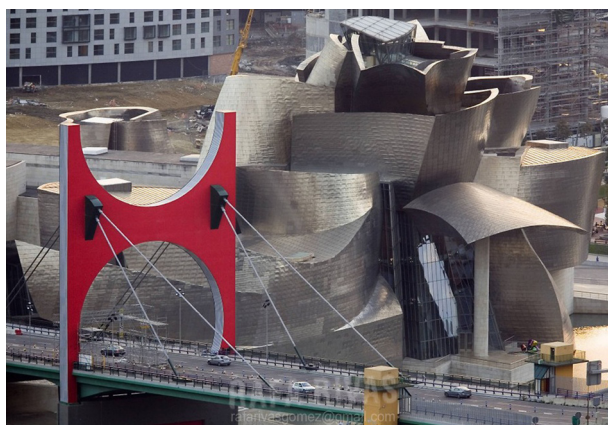
“Os artistas puseram muitas vezes em questão essa ideia de conservação da obra de arte, opondo-lhe a ideia de efemeridade. Obras de arte efêmera, obras de arte processuais, obras de arte feitas para fora dos museus, inclusivamente para a natureza, a paisagem, etc., começaram a surgir e também a

²⁵ Vittorio Magnago Lampugnani, op. cit. 1999, p. 11.

²⁶ O artista Donald Judd é novamente estudado na segunda parte do trabalho, no tema “Museu Ícone”, com o conceito “Obra de Arte Total”.



[68] Tate Modern Gallery, Londres, intervenção *site-specific* de Anish Kapoor, *Marsyas* (2002-2003)



[69] Guggenheim de Bilbao, Londres, intervenção *site-specific* de Daniel Buren, *Arcos Rojos* (2006)

ser documentadas pelos próprios museus. Os próprios museus começaram a construir arquivos que também começaram a englobar o efêmero, por exemplo Harald Szeemann dizia na década de 60, quando fez a exposição “When Attitudes Become form”, que não havia museus para aquela arte. Alguns anos depois quando ele faz a Documenta em 72, em Kassel, escreve já no catálogo que já há museus para aquela arte, estamos a falar entre 69 e 72, em 3 anos.”²⁷

Com esta afirmação podemos comprovar esta situação cambiante e de rápidos progressos e transformações, tanto na arte como na arquitetura deste período e com incidências que ainda hoje se mantêm. As criações *site-specific* (feitas no momento pelos artistas em determinado espaço) continuam a ser realizadas, assim como as afinidades entre arte e arquitetura continuam muito vincadas e atuais. Tal situação acontece hoje em diversos museus afamados a nível mundial, seja pela inspiração formal na arquitetura do contentor, seja pela própria intervenção dos artistas, como acontece no Museu Guggenheim de Bilbao (como a de Daniel Buren em 2006, *Arcos Rojos*) ou na Tate Modern de Londres (como a de Anish Kapoor, entre 2002 e 2003, *Marsyas*). Deste modo, foi também reforçada, ou talvez se possa mesmo dizer, criada uma intrínseca interação entre artistas, arquitetos e curadores, tendo vindo estes últimos, principalmente desde a década de 70, a assumir um papel absolutamente crucial nos dias de hoje, sendo responsáveis pela escolha de obras para os acervos, assim como na seleção de temas e autores para as exposições temporárias.

Simultaneamente surgem as questões relativamente ao conceito de património que, por uns é encarado como travão e um obstáculo à criação contemporânea, enquanto por outros é visto como uma noção que deve ser tida como referência enquanto testemunho material histórico. Para estes últimos, o património continha também um valor potencialmente económico válido, a ser explorado por uma sociedade que adere gradualmente à massificação dos tempos de ócio, essencial à organização e estabilidade social. Esta foi uma época marcada pelo crescimento económico e pelo resultante turismo cultural, que tem como principal incidência agora não só a Europa, mas também os Estados Unidos, baseado nos sistemas capitalistas/liberais que se impuseram desde o final da Segunda Grande Guerra. Tal situação pode constatar-se pelas palavras de Françoise Choay quanto à década de 60, quando refere que:

“os anos 60 assinalam em todo o mundo um momento de viragem na história dos museus de arte. Os objetivos, a organização, a gestão e o público mudam. A permanência do nome oculta uma transformação rápida que constitui uma revolução comparável àquela que, no *Quattrocento*, fez emergir a colecção, antecedente do museu”.²⁸

27 Testemunho recolhido na entrevista realizada ao Diretor do Museu de Serralves, João Fernandes, no âmbito desta dissertação, ver terceira parte do trabalho “Diálogos e considerações finais”.

28 Françoise Choay, “Museo, ocio y consumo. Del templo del arte al supermercado cultural” in *AV Arquitectura Viva – Monografías*, nº 38, 1994, p. 17.

Com a complexificação das funções e atividades dos organismos museais, a estaticidade e pouca adaptabilidade dos espaços começam a revelar-se inadequados para a nova experimentação relativamente à arte e às técnicas utilizadas. Sem possibilidade de acréscimo ou a libertação dos espaços que se tornam demasiado compartimentados, os artistas dos variadíssimos movimentos vigentes da época²⁹ reivindicam por edifícios de maiores dimensões e com linguagens que não interferissem com as obras de arte. Alguns dos artistas não se identificando com o caráter da instituição, produzem e expõem a sua arte à margem do sistema, adotando espaços que consideravam mais próximos dos seus ideais, isto é, alheios a associações aliadas ao poder político.

É importante notar que, graças aos movimentos de vanguarda, o seu radicalismo inerente evoca uma nova forma de ver e encarar as artes plásticas. Numa profusão de estilos e manifestações variadas, a arte deixa conseqüentemente de se cingir apenas aos cânones académicos da pintura e escultura até ali únicos “habitantes” do museu. Deste modo, tal como a arte foi reformulada, a arquitetura teria também de o ser imprescindivelmente, já que agora se impregna adicionalmente no projeto do museu, o tema da imprevisibilidade relativamente aos formatos e materiais que as obras de arte moderna possam apresentar.

Como resposta ao requisito baseado no espaço imparcial e não institucional reclamado por vários artistas surge o Não-Museu ou Antimuseu, um protótipo experienciado especialmente nos Estados Unidos, através da apropriação de edifícios devolutos, como por exemplo armazéns. Porém, é nesta busca pela neutralidade dos espaços sem simbologias ou significados, que se confirma, na minha opinião, a sua própria contraditoriedade, ou seja, de que não existem espaços neutros ou que a “estética de ausência” acarreta precisamente uma certa estética, por exemplo. Pessoalmente, considero que nenhum tipo de arquitetura possa ser neutra, já que toda a arquitetura é feita segundo uma intenção o que, conseqüentemente, levará a um caráter próprio. Já o “fazer arquitetura pobre, má, para não competir com a arte é um insulto às artes”, tal como referiu o Arquiteto Álvaro Siza na entrevista realizada no âmbito deste trabalho.³⁰

A neutralidade exigida ao espaço expositivo por muitos artistas, revela-se um tema em constante discussão, já que muitos dos arquitetos encaram inegavelmente o museu como a obra de arte primordial. Edifícios como o *Solomon Museum Guggenheim* de Nova Iorque, de Frank Lloyd Wright, é alvo de grande controvérsia, reclamado pelos artistas que não o consideram com um espaço adequado à exposição das suas obras pela supremacia escultórica da arquitetura.

Além desta questão, este tipo de edifício denominado de Não-museu ou Antimuseu viu

²⁹ Os movimentos artísticos na Arte Moderna vão desde o Impressionismo, Pós-Impressionismo, Simbolismo, Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Abstração, De Stijl, Construtivismo Russo, Dadaísmo, Surrealismo até à Bauhaus, devendo ainda ser tidas em conta investigações individuais que marcaram o período da primeira metade do século XX.

³⁰ Este tema é abordado pelos entrevistados, ver terceira parte da dissertação “diálogos e considerações finais”.

também o seu propósito de criação tornar-se obsoleto, quando se demonstrou disfuncional perante as crescentes exigências quanto às exposições, acolhimento do público, questões programáticas e técnicas, como por exemplo de segurança das peças em exposição.

Foram ainda desenvolvidos espaços como Centros e Galerias de Arte, que na época fizeram o contraponto entre um espaço mais inovador e o museu no seu modo mais “tradicional”. Os denominados de Centros de Arte responderam de maneira mais institucional a uma arte que vai encontrando sempre novas formas de expressão, enquanto as Galerias de Arte se situam mais na área da experimentação dessas mesmas expressões emergentes. Inevitavelmente surgem os Museus dedicados apenas à Arte Moderna e mais tarde, à Arte Contemporânea, pela necessidade de enquadrar as necessidades inerentes a programas adequados a estas correntes artísticas, nomeadamente a programação mista que faz a conjugação de espaços destinados tanto à exposição como à investigação e experimentação.³¹

Na resposta às diversas vertentes das artes de então até à contemporaneidade, principalmente a partir dos anos 60, a formação de museus, galerias e centros de arte apareceram um pouco por todo o mundo, na busca pela inovação, adequação aos suportes expositivos e a uma sociedade em constante e veloz mutação. Na área dos equipamentos museais, surgiram nomes como o Guggenheim Museum de Nova Iorque (1943-59, Frank Lloyd Wright), Museu de Arte de São Paulo (1957-68, Lina Bo Bardi), *Neue Nationalgalerie* de Berlim (1962-68, Mies van der Rohe), *Centre National Georges Pompidou* (1972-77, Renzo Piano e Richard Rogers), ou o mais recente Museu Guggenheim de Bilbao (1993-97, Frank Gehry) – estes museus consituem os casos de estudo que de seguida serão analisados como paradigmas da arquitetura do museu³².

31 Josep Maria Montaner, *Nuevos Museos: Espacios para el arte y la cultura*, 1990, pp. 15-18 e 26-30.

32 Museus analisados como casos de estudo na segunda parte desta dissertação, no tema “Museus contemporâneos: obras e conceitos”.

O museu contemporâneo: influências e conceitos herdados. Atualidade.

“O ponto alto do processo de criação da arquitectura de museus enquanto campo lúdico e experimental do artista-arquitecto, ocorreu no final dos anos 70, início dos anos 80 deste século. O regresso à história, recuperada através do pós-modernismo, colocava a construção de museus no centro das atenções públicas. Sustentado por um apoio público de cariz social inédito, o museu tornava-se símbolo de um novo tipo de construção para a colectividade. Não será por acaso que se chamava aos museus as catedrais do nosso tempo. Em breve todas as cidades, independentemente das suas dimensões, reclamavam um destes “condensadores sociais” para si.”³³

A multiplicação sistemática dos equipamentos museais atingiu o seu auge em finais do século XX, difundindo-se pelo mundo inteiro. Além de remodelações e ampliações feitas nesta época aos museus já existentes, as novas construções não se cingiram apenas às grandes capitais, aliás, é notória a sua incidência em localidades de menor escala ou até nas periferias.

Como exemplos de museus remodelados ou ampliados temos novamente o Centro Georges Pompidou ou mesmo o Museu Nacional de Arte Reina Sofia. Quanto a novas construções, verificou-se a sua forte incidência novamente na Europa, como são os casos do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (1987-95, Richard Meier) ou o Museu Guggenheim de Bilbao (1993-97) e também um pouco por toda a América e Japão, como por exemplo no Brasil com o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Óscar Niemeyer, 1991-96) ou o Museu de Arte Contemporânea de Naoshima (Tadao Ando, 1992-94).

Com a crescente afirmação e crescimento na esfera social contemporânea dos meios de comunicação e informáticos, surge uma nova e vigente situação de interrogação e contradições no museu contemporâneo. Estes equipamentos têm vindo a aumentar a afluência do seu público, em muitos casos com orçamentos extraordinários, sendo estes pontos de passagem obrigatória em muitos percursos turísticos. Situação alimentada sobretudo pelo carácter que adquiriu enquanto lugar de culto ou sagrado pela sociedade, a sobreposição de funções ou a nova figuração como centro de dados qualificado, por exemplo, tudo ao serviço de uma globalização a nível mundial da massificação da informação e divulgação. É neste sentido que se definem os museus como as novas “catedrais do nosso tempo”, verdadeiros lugares de culto da sociedade contemporânea.

Algo que vem pôr em causa a finalidade e a efetiva concretização das funções mais básicas da instituição museu, seja quanto à conservação como à elementar exposição das obras de arte. Com uma disponibilidade muito variada de serviços e informações, este tornou-se num sistema interativo

33 Vittorio Magnago Lampugnani, op. cit., 1999, p. 12.

a nível virtual, que levou a novas criações recorrendo ao suporte virtual, como o “Museu Virtual” ou “Museu Planetário”³⁴. Neste tema, a meu ver, esta transmissão e disponibilidade de informação que levará inevitavelmente a um processo de massificação mundial de uma divulgação banalizada do conhecimento é uma “zona de perigo”, que poderá levar a uma situação incontrolável e sem retorno, sem qualquer equilíbrio entre o elemento codificado e o real.

A leviandade e superficialidade com que as multidões visitam os museus, em números verdadeiramente impressionantes como que se de uma peregrinação a um santuário ou a uma catedral se tratasse, demonstram explicitamente o que acontece nos nossos dias. Destas circunstâncias advém o termo aplicado ao museu de “supermercado da cultura”, referido por Martin Pröslér³⁵, que tal como as religiões vive para e em função das multidões, essenciais à sua existência, revelando uma das faces da democratização das massas a diferentes níveis sociais. Tal como referiu João Fernandes na entrevista por mim realizada, podemos comprovar que:

“(...) a verdade é que, na sociedade contemporânea os museus são cada vez mais feitos, programados e divulgados de forma a atraírem e daí que, há muitas pessoas que não vão propriamente para ver o que lá está nem para se confrontar com a obra de arte, vão para dizer que lá estiveram, vão visitar o museu como um monumento, como uma estação turística, para se dizer que lá se esteve. Hoje tira-se uma fotografia no museu, como se tira uma fotografia na Torre Eiffel ou em frente à Torre de Londres, por exemplo, para dizer que se lá esteve. Isso faz parte dessa absorção e dessas atividades de promoção do turismo internacional”³⁶.

Para estes “peregrinos”, a contemplação, análise ou qualquer entendimento da obra de arte, não representa qualquer objetivo nem intenção, interessa sim, a visita e uso do “templo”. Além de que é uma tarefa praticamente impossível realizar em qualquer uma destas ações associadas à relação “espectador-obra de arte” envolto numa multidão de pessoas que seguem o seu guia turístico, já para não falar do grande desgaste que se dá pela desmedida vivência seja dos espaços, seja das peças. Tal como me confessava Bernardo Pinto de Almeida na sala de luz ténue da biblioteca da Faculdade de Belas-Artes, sobre a história que lhe haviam contado sobre o desgaste que o olhar podia causar na peça de arte e sobre a disparidade da visita à Mona Lisa com o passar dos anos, desde a primeira vez que realizou, num ambiente calmo e de grande possibilidade de fruição da obra, aos últimos anos, em que a sua simples visualização se tornou quase que uma “missão impossível”³⁷.

34 Martin Pröslér, “*Museums and Globalization*” in Sharon Macdonald e Gordon Fyfe, *Theorizing Museums*, London: Blackwell Publishers, 1996, p. 22.

35 PRÖSLER, op. cit., 1996, p. 22.

36 Testemunho recolhido na entrevista realizada ao Diretor do Museu de Serralves, João Fernandes, no âmbito desta dissertação, ver terceira parte do trabalho “Diálogos e considerações finais”.

37 Ver entrevista realizada a Bernardo Pinto de Almeida na terceira parte do trabalho, “Diálogos e considerações finais”.

Tomando como exemplos os edifícios atrás referidos, como o Centro Georges Pompidou, por exemplo, estes vieram reforçar o conceito “inaugurado” por Frank Lloyd Wright com o Guggenheim de Nova Iorque, quando trata o seu invólucro como algo necessariamente provocante e estimulante, como conceito primordial de projeto para a atração de públicos através da sua imagem exterior. De facto, todos estes museus que se apresentam como objetos singulares são focos catalisadores de visitantes em massa e grande parte deles movidos principalmente pela sua mensagem simbólica.³⁸

O conceito de *entertainment* tem vindo a tornar-se determinante nas últimas décadas para a captação de público, assim como um caminho certo para alcançar o sucesso ou popularidade neste meio. Neste sentido, nas últimas décadas foi inevitável o museu sofrer uma revisão em termos programáticos, que já ultrapassaram há muito as tradicionais funções de conservação, exposição e instrução, incorporando atividades do foro lúdico-cultural. Esta é agora uma componente indispensável e absolutamente vital para a permanência das instituições atualmente, algo que alerta igualmente alguns autores para o facto da demasiada atenção voltada para as práticas lúdicas e comerciais poder remeter para segundo plano a essência e função principal do museu relativamente à fruição da arte.³⁹

A complexidade do fenómeno “museu” do século XX não se define somente por este carácter de “supermercado da cultura” ou enquanto visto como objeto de consumo, mas é certamente um fator determinante que levou a conseqüentes transformações, tais como esta abertura à sociedade através de convites persuasivos para a visita às suas instalações. Algo que claramente integra os museus com uma posição cada vez mais determinante nos sistemas económicos dominantes, tal como comprova a alta rentabilidade dos investimentos na área do colecionismo e arte contemporânea atualmente.

Por muito contraditório que nos possa parecer, é esta visita em massa aos museus após a sua abertura pública, a ambição da democratização da arte e a divulgação através dos *media* e a nível virtual, que se comprova simultaneamente a sua consagração máxima enquanto instituição de referência mundial, a sua razão de existir e a sua multiplicação além-fronteiras. Já que é graças a estas multidões que as instituições subsistem e é nelas que procuram respostas a um simples sentido vital (verificando-se uma significativa perda de adesão ao culto religioso), a uma necessidade de informação, à troca global, da novidade, da procura pela quebra da monotonia e experimentação de novas sensações que tanto caracterizam a sociedade em que vivemos.

38 Tema abordado na segunda parte da dissertação, “Museus contemporâneos: obras e conceitos”, em especial sobre o conceito de “Museu ícone”.

39 Françoise Choay, op. cit., 1994, p. 19.



[70] Museu Route 66 em Clinton, Oklahoma,
aberto ao público desde 1968

Como em tudo, não se poderá generalizar esta tendência a todas os visitantes, já que existem públicos com interesses diferentes, ou seja, público não especializado e público com interesse específico e é neste sentido, que as instituições se organizam com diferentes níveis de informação consoante os utilizadores em causa. Resumidamente, o público não especializado será o que vai conhecer o museu e as suas peças expostas seguindo o percurso de salas proposto pelo desenho arquitetónico ou transformação curatorial, sem qualquer tipo de interesse particular; já o público com interesse específico reflete, como a própria expressão indica, a atenção a um determinado conjunto de peças ou coleção.

Neste quadro de proliferação desmedida de museus a nível mundial, multiplicam-se também os seus conteúdos e temas tratados. Há muito que os museus não se limitam à conservação e ideia de coleção fechada em si e hoje é possível visitar exposições sobre os temas muito diversos, chegando por vezes a ser insólitos, desde o museu do cinema ao museu da água, por exemplo, ou o tão insigne museu sobre a estrada mais famosa dos Estados Unidos, ou mesmo do mundo, a *Route 66*, em Oklahoma.

Estas movimentações pressupondo sempre em seu redor estratégias de investimento com pretensões muitas vezes altamente rentáveis, fizeram importar para a Europa modelos de funcionamento de raiz americana. Que, embora na Europa o Estado seja o detentor do principal papel de tutela e coordenação quanto ao setor museológico, mesmo com exemplos crescentes de privados ou parcerias público-privadas (como muitos museus das Fundações), têm vindo a vingar na cena mundial.

O conceito de *franchising* apoiado no mecenato privado, chega assim ao universo museológico diretamente dos museus norte-americanos, do qual a “marca” Guggenheim é claramente a mais expressiva. Sustentados por obras de arte moderna e contemporânea, os museus Guggenheim já se estenderam por vários países, desde Nova Iorque, Bilbao, Veneza, Berlim até Las Vegas, inspirando outras entidades a seguir o mesmo rumo de investimento e expansão. Na Europa, esta tendência demarca-se ainda pelos projetos associados recentemente aos museus parisienses Museu do Louvre, Musée d’Orsay e Centro Pompidou, com o objetivo de abrir espaços fora de Paris, exportando o seu nome para outras capitais mundiais.

A prova mais ilustrativa desta orientação baseia-se, na minha opinião, no programa arquitetónico em concreto dos museus, onde a diminuição da área de exposição tem vindo progressivamente a diminuir, com valores que atualmente contrastam drasticamente com os que se apresentavam na sua origem. Circunstância que não acontece pelo simples facto das pessoas darem menos atenção à exposição ou às obras de arte que o museu proporciona para a contemplação do visitante, mas sim, pela necessidade de todo um conjunto muito complexo de ofertas de espaços

alternativos aos de exposição para os visitantes, assim como os de carácter técnico.

Stanislaus von Moos pragmaticamente indica os três componentes programáticos que constituem o protótipo de museu moderno: estruturas de acolhimento (receção do público, átrio de entrada, bengaleiros, restaurantes, cafetarias, etc.), espaços para exposição de obras (galerias, salas de exposição) e por fim, os espaços dedicados a escritórios, administração, oficinas, depósitos, conservação, etc.⁴⁰ Tal como se pode comprovar facilmente, os dois primeiros componentes podem ocupar à volta de dois terços do volume total do edifício, tal como corrobora através das palavras de Robert Venturi, quando refere que os museus do século XIX dispunham de aproximadamente 90% da totalidade dos seus espaços para as exposições e já no início do XXI, o espaço expositivo passa a ser sensivelmente apenas de 30%.⁴¹

É nestes 90% da totalidade do espaço disponível do museu que se enquadram as áreas de acolhimento ao público e que serão hoje, a meu ver, as que recebem tanta ou, por vezes, maior atenção, seja pelas entidades responsáveis do museu, seja na hora de projetar (muitas das vezes por requisito dessas mesmas entidades) ou mesmo por parte dos visitantes. A verdade é que para acolher a grande afluência de público são realmente necessários espaços capazes de receber esse número tão elevado de pessoas e consequentemente, as suas funções. Esta dimensão é facilmente retratada nos átrios de receção dos edifícios, com um dimensionamento e organização especial para estas necessidades, dando acesso às diferentes zonas disponíveis (de exposição, comercial, restauração, etc.). Na sociedade de consumo em que nos encontramos desde o século passado, a componente lúdica e comercial tem vindo gradualmente a assumir um papel indispensável nas instituições, onde as lojas e restaurantes, por exemplo, constituem parte importante das receitas e dinamismo das instituições.

Tal facto é comprovado por Helena Barranha na sua tese de doutoramento, quando graficamente confronta as áreas dos espaços expositivos com as restantes em geral de alguns museus de arte moderna e contemporânea. Neste gráfico verifica-se a proporção de sensivelmente 1/3 em museus como o Moderna Museet, o Museu de Arte Contemporânea de Chicago e a Tate Modern, enquanto em museus de maior escala, como o MoMA e o Centro Pompidou, é evidente uma percentagem muito mais reduzida nos espaços de exposição do que nos museus de menores dimensões, como o Kiasma, Museu de Arte Moderna de Louisiana ou o MMK de Frankfurt. Comprovando por fim a tendência referida anteriormente, sobressaindo o facto de os museus mais recentes ou recentemente remodelados possuírem uma área menor de exposição face aos construídos

40 com base no crítico francês Frédéric Edelman, Stanislaus von Moos, “*Explosão de Museus – Fragmentos para um Balanço Final*” in *Museus para o Novo Milénio: Conceitos, Projectos, Edifícios*, (Editado por Vittorio Magnago Lampugnani e Angelis Sachs) Munich, Prestel, 1999, p. 22.

41 Stanislaus von Moos, op. cit., p. 22 e Luca Basso Peressut, *Musei: architetture 1990-2000*, Milano, Federico Motta, 1999, p. 47.



[71] Cartaz de divulgação do evento *Serralves em Festa!* 2012



[72] Registo de um espetáculo decorrido no *Serralves em Festa!* 2012



[73] Registo de um espetáculo decorrido no *Serralves em Festa!* 2012

há mais tempo.⁴²

Referindo um exemplo que nos é muito próximo, a livraria do Museu de Serralves conquistou efetivamente o seu espaço tanto no museu como no mercado, com publicações próprias e de referência. Já as lojas de museus representam, por vezes, “verdadeiros modelos de vida”⁴³ como é o caso do MoMA ou do Museu Reina Sofia, sendo possível encontrá-las não apenas num único espaço do museu mas em vários pontos.

Esta aproximação do museu a um carácter demasiado comercial, remete muitas vezes para o controverso tema da visão destes equipamentos culturais transformados em centros comerciais/*shopping centers*. Relativamente a esta situação, é conhecida a posição de certos arquitetos que acusam esta ambiguidade de causar uma banalização alarmante destes espaços que têm como dever dedicar-se substancialmente ao teor didático e divulgativo da arte e da cultura, tal como refere Álvaro Siza:

“Quando falo desse exagero numa realidade comercial hoje detectável nos museus, não estou só a fazer uma crítica à orientação e à gestão do museu, mas também à sua arquitetura. [...] Impressiona-me que o Louvre-centro comercial seja praticamente igual na sua expressão arquitetónica ao Louvre-museu. Também me impressiona que no acesso predominante ao museu do Louvre, aquele que parte do metropolitano, se tenha de passar primeiro por um centro comercial com a mesma expressão arquitetónica. A publicidade da arte cria o risco de uma assimilação muito superficial da própria arte. Aí já começa a haver uma ambiguidade entre funções na cidade. O risco de equiparação a centro comercial está latente no museu. Sendo este tão importante como lugar de vivência da cultura e da arte, não como uma coisa distante, mas como uma coisa que pode interessar a qualquer um, e ser praticada por qualquer um, pode agora ser prejudicado por este ambiente de comercialização e banalização. Claro que este é um campo muito delicado e muito complexo, porque também pode ser reconhecida nas intenções da arte contemporânea uma espécie de banalização e de dessacralização. Tudo isto compõe um contexto muito complexo, indefinido e vulnerável.”⁴⁴

É ainda de valorizar, as atividades que normalmente se associam a estes organismos, tais como conferências, espetáculos ou mesmo cursos ou *workshops*, que podem, e normalmente funcionam mesmo, como atividades complementares às exposições. Um exemplo expressivo deste tipo de atividades, é o evento *Serralves em Festa!* que se realiza anualmente na cidade do Porto e move milhares de pessoas aos espaços da Fundação. Os programas educativos são um elemento programático que ocupa hoje um lugar importante na “vida” da instituição. A instrução é posta à

42 Helena Barranha, *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal : da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo* (Dissertação de Doutoramento em Arquitectura), Porto, FAUP, 2007, p. 45.

43 Ver entrevista realizada a João Fernandes, na terceira parte do trabalho “Diálogos e considerações finais”.

44 Álvaro Siza, “Abrir a janela é a ligação ao mundo” em conversa com João Fernandes e Carlos Castanheira, in *Álvaro Siza – Expor on Display*, Porto, Fundação de Serralves, 2005, pp. 356-57.

disposição das escolas (não se realiza só para os jovens, existem também atividades que visam os mais idosos, além das entradas facilitadas para estes) e é um elemento fundamental para a formação desses utentes, na medida em que começam a interagir com a arte e poderão estar mais preparados para a receber futuramente, contrariando a tendência da maioria da sociedade de hoje em dia. Este é ainda um fator muito relevante para estes organismos, pela divulgação que acomete e pela formação de novos públicos, criando uma certa interação com a comunidade.

Apesar da forte adesão em massa a estes equipamentos culturais, algumas reflexões têm surgido quanto à extinção do museu num futuro próximo. Isto devido à integração cada vez mais indispensável da instituição nos sistemas de informação, já que se torna gradualmente mais à nossa disposição a visualização e reprodução por acesso a meios informáticos e graças aos progressos a nível da tecnologia digital, por entre as “autoestradas da informação”.

Na minha opinião, mesmo que seja este um rumo cada vez mais afirmativo na esfera global, não será propriamente a razão pelo desaparecimento dos museus, já que haverá sempre interessados na experimentação real da visita ao museu para a contemplação da arte em concreto, com todas as sensações que isso acarreta. Simultaneamente, a observação do original torna-se cada vez mais algo motivante e único, o que contrasta com a difusão massiva das imagens das obras de arte e dos seus contentores. Tal como a arquitetura, a transmissão visual através da fotografia ou de qualquer outro suporte de imagem nunca substituirá a verdadeira vivência da obra ou do espaço, ou dos dois conjuntamente. Assim penso que isto será uma preponderante justificação da sua permanência no nosso mundo, adaptando-se progressivamente aos tempos e às vontades.

É neste âmbito, que a arquitetura tem e sempre terá um papel fundamental na cidade, na sociedade e ainda, no “fazer cidade”. Cada vez mais importante aos olhos da sociedade, a imagem, parte do consumo, é um dos motores mais influentes nos nossos dias, visto como um cartão-de-visita, um meio para o sucesso garantido, que seduz e marca os imaginários coletivos. Talvez por uma certa sensação de liberdade quanto à formalidade e muitas vezes por requisito das entidades responsáveis, sejam elas do foro político ou não, os arquitetos sintam muitas vezes a necessidade ou, simplesmente, vontade de fazer algo de inesperado, insólito, algo que marque a cidade e os seus utentes, resumidamente um ícone. Apesar da associação a uma programação que possa parecer libertadora e tentadora nesse sentido, mas que, na verdade, o seu efetivo programa têm vindo a complexificar-se intensamente ao longo da História, assim como a nível técnico.

Eventualmente, num caso limite, pode verificar-se a vontade por parte de certos projetistas em transpor o sentido de obra de arte para o seu contentor, ou seja, como que uma interpretação de obra de arte pela arquitetura. Este tema, ao qual normalmente se associa a denominação de “Obra



[74] Vista exterior do Museu Abteiburg em Mönchengladbach
Hans Hollein, 1972-82



[75] Vista exterior do Museu de Arte Moderna de Frankfurt (MMK)
Hans Hollein (1982-91)

de Arte Total”, é trabalhado especialmente pelo arquiteto Hans Hollein, que realizou experiências em que trata a arquitetura como extensão do seu conteúdo artístico, refutando a separação entre estas duas artes, entre contentor e conteúdo. Como obras de arte global foram concretizados alguns edifícios, como por exemplo o **Museu Abteiburg em Mönchengladbach** (1972-82) ou o **Museu de Arte Moderna de Frankfurt (MMK, 1982-91)**.⁴⁵

Numa profusão de funções e atividades, Carlos Guimarães objetivamente expõe a situação que define a instituição museológica atualmente num parágrafo:

“A instituição museu alargou os seus horizontes e ambição. Justifica e tranquiliza as sociedades e comunidades expondo-lhes os objectos dos seus fundamentos. Alimenta os cultos dos imaginários colectivos pela exaltação, mesmo que subtil, do legado histórico e dos direitos adquiridos que dele emanam. Expõe-lhes desafios de futuro na confrontação com as inovações técnicas e científicas que outros, noutros lugares, realizam. Afirma a necessidade da convivialidade entre saberes diferentes de povos e culturas diversas, pela convergência global que o caminho de progresso futuro inevitavelmente implica. Expõe contradições de velhos tempos na escalpelização dos conflitos. Exalta as nobres qualidades das artes, referindo as suas reflexões e mensagens de vanguardas premonitórias. Defende a ciência e a técnica como caminhos a explorar para a conquista de uma Terra melhor. Ensaia modelos explicativos do Universo, deles excluindo deuses e deusas.”⁴⁶

A questão da imagem e dos *media* para mim será o que mais influencia este tema e a arquitetura contemporânea em geral e em grande medida. Numa sociedade em que a imagem é uma condicionante absolutamente fundamental, como anteriormente referido, o seu poder foi capaz de influenciar o cosmopolitismo e nomadismo cultural que marcam a transição entre o século XX e o XXI, juntamente com a sede de novidades, do “diferente” e do divertimento. Estes são os ingredientes para uma receita de sucesso, que levou as instituições museais de Arte Contemporânea ao patamar do mediatismo, talvez também por influência do fator ligado à inovação e à componente interativa, similarmemente associada aos museus de ciência e tecnologia.

Funcionando quase sempre em função da captação dos públicos, estes equipamentos culturais optam por reinventar-se através da remodelação das suas instalações ou pela constante atualização dos seus conteúdos expositivos, através das exposições temporárias.

As exposições temporárias refletem uma orientação que tem vindo a tornar-se absolutamente crucial para a subsistência dos museus de Arte Contemporânea, gerando receitas, reforçando cooperações entre museus, tornando acessível a contemplação de obras raramente vistas ou mesmo confrontar obras de forma comparável, permitindo satisfazer públicos com interesses diferenciados.

⁴⁵ Tema aprofundado na segunda parte desta dissertação, ver “Museus contemporâneos: obras e conceitos”, em especial quando analisado o conceito de “obra de arte total”.

⁴⁶ Carlos Guimarães, op.cit., 2004, p. 43.

Para isto, são necessárias grandes equipas que se dediquem à publicidade, ao *design* ou à montagem, por exemplo, tornando possível o desenvolvimento de importantes dinâmicas sociais, económicas e culturais.⁴⁷

Esta dinâmica das estratégias das exposições temporárias reflete também uma via de aproximação do público com a arte contemporânea e com certas expressões formais e plásticas, que tendem a causar uma certa perplexidade e resistência à sua compreensão e aceitação por parte do público.⁴⁸

O projeto do museu veio, por sua vez, a complexificar-se gradativamente acompanhando os avanços tecnológicos e técnico-construtivos, impondo crescentes exigências quanto ao controlo ambiental, segurança e acessibilidade. O controlo de ordem ambiental baseia-se em criar as melhores condições para a conservação das peças e também do edifício, naturalmente, protegendo-os do seu uso e das condições atmosféricas, como a luz, temperatura, humidade ou ainda fatores exteriores de degradação. Quanto à temática da iluminação, tão importante nesta temática projetual, hoje em dia é possível obter níveis muito aprimorados de controlo entre a luz natural e artificial, tanto na sua qualidade como quantidade necessária a cada peça.

A internet, fator realmente capaz de mover a humanidade contemporânea e talvez um dos maiores motores dos estilos de vida atuais, é realmente um meio preponderante e que tem vindo a tornar-se essencial na vida quotidiana das populações. Além dos meios de comunicação, este veículo surpreendente de informação atua hoje também ao serviço das instituições, divulgando-as e permitindo um contacto inicial ou complementar à visita real.

47 Tema abordado na entrevista realizada a Bernardo Pinto de Almeida, na terceira parte desta dissertação “Diálogos e considerações finais”.

48 Ver entrevista realizada a João Fernandes na terceira parte desta dissertação, “Diálogos e considerações finais”.

Segunda Parte

MUSEU CONTEMPORÂNEO obras e conceitos

*Segunda Parte***MUSEU CONTEMPORÂNEO** obras e conceitos

“É tão difícil encontrar um único denominador estilístico comum à arquitectura de museus de arte dos anos 90 como o foi nas décadas anteriores: verifica-se cada vez mais a coexistência de posturas díspares. Os museus contemporâneos são sobretudo materializações surpreendentemente puras das posturas arquitectónicas dos seus autores e servem simultaneamente de sismógrafo do estado actual da arquitectura. Com base nestas construções é possível fazer uma leitura de todo um processo evolutivo composto de um rol de correntes e tendências que se desenvolvem ora em sucessão rápida, ora paralelamente, ora contraditoriamente.”¹

Partindo da prévia delimitação desta dissertação aos museus que contêm como tema a arte, especialmente a moderna e a contemporânea, é um facto que atualmente nos deparamos com inúmeras instituições desta estirpe um pouco por todo o mundo e que se manifestam igualmente de forma muito plural quanto aos conceitos arquitectónicos adotados.

Será provavelmente pelo seu carácter de serviço público ampliado pela crescente atenção dada a estes edifícios pela maioria da sociedade, que leva certos autores a considerar este tipo de arquitetura um privilegiado instrumento de medição do estado e tendências da arquitetura. Tal como é possível comprovar pelo acima citado, Vittorio Magnago Lampugnani, ou ainda, por exemplo, Ignasi Solà-Morales quando refere que a arquitetura de museus tem sido “um inequívoco instrumento através do qual cada tempo fixou a sua própria interpretação da arte e da relação entre o mundo dos objectos valiosos e a sua leitura pela sociedade.”²

Apesar das referências intemporais e perpetuamente incontornáveis na História, estes equipamentos têm vindo continuamente a reinventar-se, assumindo posições e direções muito diversas paralelamente e em especial no pós-modernismo. Com a consolidação da cultura pós-moderna que sobrevaloriza as atividades relacionadas com o ócio e o lazer e dando espaço ao conceito de “indústria cultural”³, esta enorme diversidade tem lugar privilegiado, tornando-se difícil a categorização tanto da arte como da arquitetura, sendo hoje “praticamente impossível” a

1 Vittorio Magnago Lampugnani, “*A Arquitectura da Arte: Os Museus dos anos 90*” in *Museus para o Novo Milénio: Conceitos, Projectos, Edifícios*, Munich, Prestel, 1999, p. 13.

2 Ignasi Solà-Morales, “*El significado de la arquitectura de los museos*” in Josep María Montaner e Jordi Oliveras, *Los Museos de la última generación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p. 6.

3 *Kulturindustrie* (termo original alemão); termo formulado pelos filósofos e sociólogos alemães, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), que pretende designar a posição da arte na sociedade capitalista industrial. Tema abordado por Bernardo Pinto de Almeida na entrevista realizada no âmbito desta dissertação, ver a terceira parte do trabalho, “Diálogos e considerações finais”.

determinação de correntes vigentes, ao contrário do que acontecera até ao Movimento Moderno.

Com a evolutiva transformação espacial e funcional (anteriormente analisada), os museus que chegam a este novo século que apenas começou, apresentam-se como verdadeiros organismos polifuncionais que têm um lugar de destaque na cidade e na carreira dos arquitetos, onde se ensaiam formas, conceitos e tecnologias. Penso que a individualidade de cada proposta se centra basicamente em critérios de organização do espaço interno, da forma como se relaciona com a cidade incluindo o seu valor simbólico e ainda, na aplicação da materialidade e das tecnologias.

A imagem que o contentor recebe neste caso específico requiere normalmente uma atenção especial, quer seja pelo seu carácter de instituição pública quer seja pelo propósito de se tornar num foco catalisador de público. O questionamento relativamente à imagem e ao que a sua representação possa significar aos olhos da sociedade, é há muito um tema debatido e abordado conceptualmente na arquitetura e em especial, na arquitetura do museu. Nas primeiras décadas do século XX, Wilhelm R. Valentiner, na época conservador da secção de Artes Decorativas do Metropolitan Museum de Nova Iorque, sem ideias realmente precisas quanto ao que a arquitetura do museu deveria seguir, referia, contudo, claramente que o edifício não deveria nem fazer lembrar um palácio, nem um armazém e que a sua localização deveria ser no cume de uma montanha, de maneira a que a sua perceção à distância fosse imediata.⁴ Resumidamente, o museu para Valentiner deveria ser um verdadeiro ícone urbano, um marco na paisagem, com uma imagem que se destaca-se claramente do seu entorno e revelando-se, de certa forma, a sua funcionalidade de teor público e que figurasse destacadamente no imaginário coletivo.

Penso que tal como em qualquer edifício público, o problema da imagem subentendendo um determinado conceito arquitetónico é algo que inquieta o arquiteto, acrescido quando se trata do equipamento museu, assim como o seu impacto na paisagem urbana. Por sua vez, em 1963 Marcel Breuer questionava-se qual seria o tipo de imagem que o museu deveria assumir no contexto urbano, neste caso de Nova Iorque, confrontando-se com o projeto museal:

“What a museum look like, a museum in Manhattan? Surely it should work, it should fulfill its requirements, but what is its relationship to the New York landscape? What does it express, what is its architectural message?

It is easier to say first what it should not look like. It should not look like a business or office building, nor should it look like a place of light entertainment. Its form and its material should have identity and weight in the neighborhood of fifty-storey skyscrapers, of mile-long bridges, in the midst of the dynamic jungle of our colorful city. It should be an independent and self-relying unit, exposed to history, and at the same time it should have visual connection to the street, as it deems to the

⁴ Stanislaus von Moos, “*Explosão de Museus – Fragmentos para um Balanço Final*” in Vittorio Magnago Lampugani, *Museus para o Novo Milénio: Conceitos, Projectos, Edifícios*, Munich, Prestel, 1999, p. 16.

housing for the twentieth-century art. It should transform the vitality of the street into the sincerity and profundity of art.”⁵

Com o avançar dos tempos, desde o discurso de Breuer, as suas questões tornaram-se cada vez mais e mais pertinentes. Com a emergente expansão a nível global do turismo cultural, os museus são elementos terminantemente decisivos para o *marketing* de qualquer cidade nos dias de hoje, vistos normalmente como símbolos de uma vitalidade urbana com a capacidade de atrair milhares ou mesmo milhões de visitantes todos os anos. Deste modo se depreende que o conceito ou ideia que o arquiteto adota para aplicar na sua estratégia de projeto, é um dos fatores primordiais para que este resulte a todos os níveis - social, cultural, política e economicamente - para que obtenha o sucesso pretendido junto do público que assim alcança desde um primeiro momento em que se dá a conhecer pela sua imagem.

A distinção ou o agrupamento de obras e tipologias, têm sido feitos por alguns autores seguindo diversos critérios, que vão desde a ordem cronológica ao programa e tipo de intervenção, desde a organização espacial ao conceito adotado pela arquitetura⁶. É no decorrer do estudo dessas obras que surge a decisão de analisar os museus de arte moderna e contemporânea segundo os conceitos subjacentes à sua arquitetura, como sendo a mais coerente, tanto pelo rumo que a dissertação tomou, como pela sua lógica de organização. Num cenário que se apresenta tão difuso e diversificado, não será provavelmente possível definir uma tipologia arquitetónica museal, da mesma maneira que agrupar características tipológicas associadas a um conjunto de museus seria igualmente muito difícil e perigosamente erróneo. Naturalmente outros critérios de organização para a investigação dos vários casos de estudo seriam igualmente válidos, tal como a atribuição de um exemplo arquitetónico a um conceito não se pode considerar nele encerrado, já que várias das obras aqui tratadas poderiam perfeitamente protagonizar mais do que um conceito, da mesma maneira que os conceitos se relacionam estritamente entre si. De modo que, proceder à limitação e definição de conceitos tornou-se uma tarefa difícil e “arriscada”, dada a linha tênue e facilmente discutível de divisão entre si.

Assim, foram por mim estabelecidos em dois grandes temas subdivididos em dois conceitos: em primeiro lugar, dentro do tema “Museu Ícone” encontram-se os conceitos de “Monumento Urbano” e “Obra de Arte Total” e em segundo lugar, dentro do tema “Museu Silencioso” encontram-

⁵ Marcel Breuer, “*Architect’s Statement*” in Ezra Stoller et al., *Whitney Museum of American Art*, col. “Building Blocks”, New York, Princeton Architectural Press, 1963, pp. 81-84.

⁶ Refiro-me especificamente aos seguintes autores Nikolaus Pevsner, Paul von Naredi-Rainer, Luca Basso Peressut e Josep Maria Montaner (referências bibliográficas destes especificadas na bibliografia).

se, por sua vez, os conceitos “Interpretação Culta do Contexto” e “Alegoria da Neutralidade”.

O estudo destes conceitos arquitetônicos é, para mim, a melhor e mais sistemática forma de tratar os museus da contemporaneidade, tentando que ocorra o mínimo de erro de classificação sempre tão ambígua e passível de objeção. Desta forma, após a seleção dos conceitos que segundo a minha opinião, representam as mais predominantes orientações que vigoram na arquitetura museal, a associação às obras arquitetônicas em concreto, coincidem também com os exemplares que, na minha perspectiva, serão os seus respectivos representantes mais significativos.



[76] *Reccomendation for a Monument*, Venturi, Scott-Brown e Izenour (1977)

I MUSEU ÍCONE

Monumento Urbano

“Tra gli edifici pubblici della città contemporanea il museo è quello che ha sollecitato i maggiori motivi di interesse e dibattito nell’ambito della cultura architettonica per gli elementi di rinnovamento e sperimentazione progettuale che ne hanno ridefinito i pur consolidati rapporti con la tradizione tipologica di “monumento urbano” per eccellenza.”⁷

Tal como a História comprova, o caráter público seja dos edifícios, seja dos espaços livres que os compõem e complementam, tal como os templos ou os ágoras, teatros ou mercados, os museus são igualmente equipamentos que marcam a cidade e figuram no imaginário coletivo das comunidades. Apesar da cidade de hoje se dissemelhar totalmente da cidade que foi no passado, a arquitetura sempre teve no centro das suas preocupações as questões vitais do Homem e da cidade. O “fazer cidade” foi, desde sempre, uma das maiores e transcendentais motivações da arquitetura, moldando-a constantemente até aos nossos dias, respondendo às necessidades de quem a utiliza e às evoluções de cada tempo. São o tempo e o espaço os maiores meios comunicadores entre o Homem e a cidade.

O Homem necessita de pontos de referência na cidade, precisa de uma organização mesmo que dentro do seu próprio caos. Os edifícios e lugares de caráter público e, consequentemente, detentores do poder de reunir um elevado número de pessoas, tornam-se verdadeiros ícones e as supremas referências na organização mental da cidade de cada ser humano, tornando-os imprescindíveis da vitalidade do espaço urbano.

Seria sequer possível imaginarmos uma cidade de edifícios repetidamente com a mesma morfologia, sem quaisquer referências ou pontos de exceção? Como imaginar o Porto sem a Sé, ou sem a Avenida dos Aliados, ou mesmo já sem a Casa da Música? Qualquer cidade precisa de cheios e vazios, de espaços de paragem e espaços de passagem, precisa da sua variedade dentro da sua malha repetitiva e organizacional.

Além do caráter público, o sentido de ícone na cidade ou *landmark* é muitas vezes associado ao conceito de monumentalidade subentendido à arquitetura, fundamental para este tipo de edifícios, tal como se assiste no caso dos equipamentos dedicados à exposição da arte.

O estatuto relativo ao simbolismo de ícones culturais e urbanos, tem sido uma constante

⁷ Luca Basso Peressut, *Musei: architetture 1990-2000*, Milano, Federico Motta, 1999, p.5.

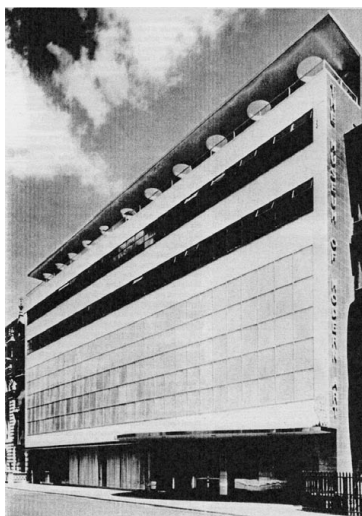
no panorama da História e crítica da arquitetura desde o século XX, sobretudo na segunda metade, contrariando os pressupostos Modernos que procuravam alternativas ao monumentalismo clássico, através de uma arquitetura que refletisse valores igualitários. Assim, pode ver-se esta busca pelo destaque no meio urbano relacionada normalmente com o conceito de ícone na arquitetura contemporânea, o que geralmente é relacionado diretamente com a sua imagem e a capacidade de impacto que esta pode ter entre o público.

Numa sociedade em que “a imagem é tudo”, um edifício que se apresente de alguma maneira singular, como por exemplo a partir de formas sinuosas, proeminente, que contraste com o seu pano de fundo, naturalmente será de mais fácil identificação e maior fixação no imaginário coletivo. Assim, uma arquitetura que se insinue como única é, definitivamente, um fator determinante no impacto que o museu possa ter no seu contexto urbano e social. Esta é uma estratégia de projeto muitas vezes utilizada, que normalmente funciona para um (quase) garantido sucesso da instituição, como comprovam os diversos exemplos da arquitetura contemporânea como veremos neste capítulo. Esta maneira de pensar a arquitetura tem sido também adotada muitas vezes quando o pretexto é o de revitalizar uma zona urbana que se encontre em degradação, desertificada, ou com o objetivo de criar novas centralidades ou focos de interesse na cidade.

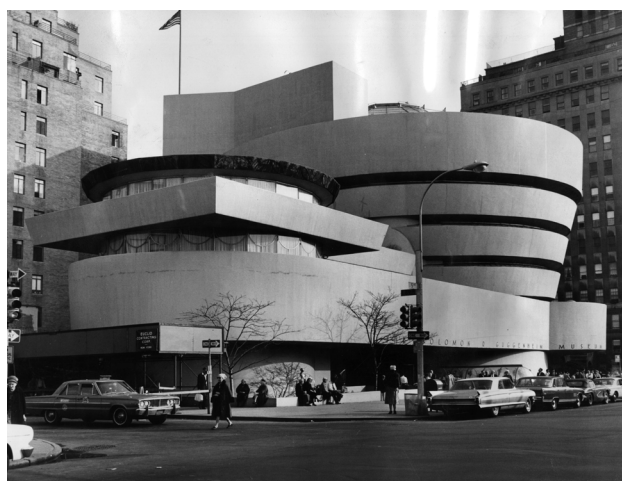
Contudo, surgem-me quase que imediatamente interrogações como: “até que ponto um edifício que se afirma em termos formais pode obter mais ou menos sucesso entre o público?”, “em que medida as cidades e instituições museológicas reconhecem o edifício como ícone urbano e se apropriam da sua imagem para a divulgação e difusão do seu nome?” ou ainda, “de que maneira as cidades e as tutelas dos museus recorrem ao poder da imagem arquitetónica nos seus discursos e autorrepresentações?” Perguntas às quais procurar-se-à aqui encontrar algumas explicações.

No caso dos museus, estas instituições só se impõem e realmente afirmam como obras de carácter público quando se registam os primeiros concursos de arquitetura para a concretização de projetos desta tipologia em específico, em finais do século XVIII e princípios do século XIX. O *Prix de Rome* promovido pela Academia de Paris, foi um concurso incontestavelmente fundamental neste âmbito, formulando-se propostas que serviram de verdadeiros modelos arquitetónicos para o futuro desenvolvimento da tipologia museu, cujos projetos pretendiam materializar o modelo ideal para este tipo de equipamento público.

Mesmo não concretizados fisicamente, como grandes protótipos daqui resultantes destacam-se os projetos de que surgiram desta época da autoria de Étienne-Louis Boullée como o seu Museu Ideal (1783) e Jacques-Nicolas-Louis Durand (proposta para um museu publicado em 1809). Étienne Boullée introduzia já claramente o tema de monumentalidade através da escala e



[77] Museum of Modern Art (MoMA)
Fachada principal



[78] Solomon R. Guggenheim Museum
Vista exterior

imponência do edifício, além de que é com a conceção destes projetos e no âmbito destes *Grand Prix*, que se afirma definitivamente esta tipologia no domínio arquitetónico.

Assim, ao longo de todo o século XIX constroem-se museus finalmente enquanto tipologia autónoma, assumindo o classicismo como principal inspiração e expressando o ideal de monumento urbano. Temos como exemplos incontornáveis desta postura arquitetónica a Gliptoteca de Munique da autoria de Leo von Klenze (1876-30) ou o Altes Museum de Berlim de Karl F. Schinkel (1823-30).

Este tema da monumentalidade viria inevitavelmente a ser reformulada no século XX com Movimento Moderno. Com os ideais assentes no tema da *tábua rasa* e a apologia ao futuro e às novas tecnologias, quando são abandonados os modelos neoclassicistas de valores historicistas que vigoraram por mais de um século. Na vontade modernista de criar uma arquitetura para o homem e à sua medida, o ideal do equipamento público monumental é recusado e abalado profundamente, onde o pioneiro exemplar na vertente museográfica surgiu em Nova Iorque, o Museu de Arte Moderna MoMA⁸.

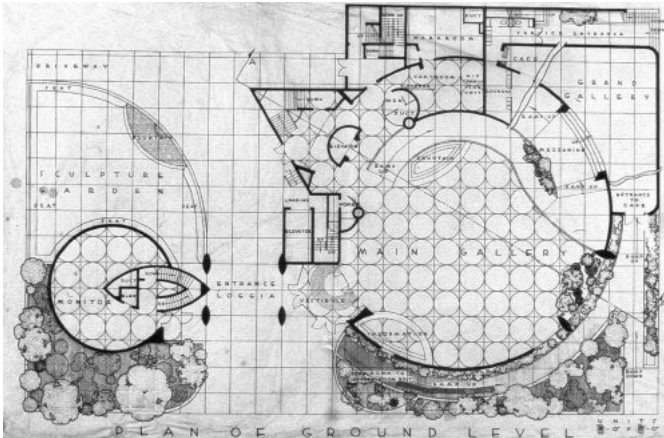
Quebrando os pressupostos do Movimento Moderno, Frank Lloyd Wright desenha para a mesma cidade, Nova Iorque, um museu que viria a contrapor o próprio MoMA de carácter modernista, introduzindo claramente o tema de uma “nova monumentalidade”: o ***Solomon Guggenheim Museum*** (1943-59)⁹. Um edifício baseado no desenho de uma espiral central que irrompe e contrasta claramente com o pano de fundo paralelepípedo de Manhattan, assumindo-se como um novo monumento para a cidade. Tornando-se assim, indubitavelmente, um dos mais icónicos edifícios que um dos maiores génios da arquitetura nos deu o privilégio de contemplar, o que rapidamente o fez tornar-se num dos mais populares pontos de Nova Iorque e uma peça de referência na História da arquitetura.

Assim, na mesma cidade, coabitam dois museus que se colocam em posições antagónicas, representando o aparente dilema no campo da arquitetura museal, entre uma vertente que segue os pressupostos modernistas e outra que pretende precisamente quebrar o conceito de “máquina de expor” sendo mais organicista, explorando a capacidade expressiva e formal dos materiais modernos, sobretudo o betão, com a finalidade de criar edifícios únicos, dando asas à criatividade mais do que nunca.

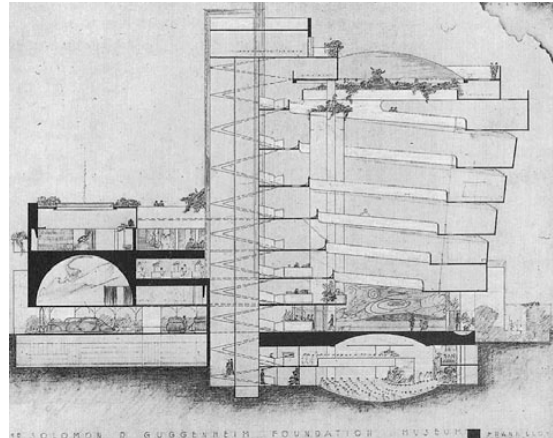
“Antitesi del MoMA e del museo flessibile e ampliabile di Le Corbusier, il Guggenheim offre

8 Museu analisado posteriormente, no tema seguinte “Museu Silencioso”, associado ao conceito “Alegoria da Neutralidade”.

9 Este museu foi ampliado entre 1982 e 1992, projeto dos arquitetos C. Gwathmey e R. Siegel.



[79] Solomon R. Guggenheim Museum
Planta do piso térreo



[80] Solomon R. Guggenheim Museum
Corte transversal



[81] Solomon R. Guggenheim Museum
Vista geral de enquadramento urbano do museu



[82] Solomon R. Guggenheim Museum
Vista exterior com novo edifício de ampliação (construído entre 1982 e 1992, autoria de C. Gwathmey e R. Siegel)



[83] Solomon R. Guggenheim Museum
Vista exterior

risposte a molte delle problematiche precedentemente sollevate, rispetto alla riforma del tipo museo in quanto ‘macchina espositiva’ e, soprattutto, all’idea di museo quale monumento moderno per la Metropoli.”¹⁰

A entrega deste projeto ao arquiteto Frank Lloyd Wright, por Solomon Guggenheim, envolvia certas condicionantes prévias, que além de se destinar à coleção específica Guggenheim, primordialmente deveria revelar-se como um verdadeiro ícone urbano, “um templo do espírito, um autêntico monumento”¹¹. Wright respondeu entusiasticamente, com a vontade de criar algo nunca antes visto, ao qual foram atribuídas designações como “santuário espiritual, monumento à pintura ou mesmo *memorial gallery*”¹².

Numa solução que se enquadra numa vertente organicista, o Guggenheim de Nova Iorque é concebido propositadamente como um marco arquitetónico e impulsionador de uma tendência que hoje se afirma como preponderante, que veio definitivamente abrir novos caminhos na forma da arquitetura do museu encarar e de se enquadrar na cidade.

“No amplo panorama de museus destaca-se em primeiro lugar aquele museu que se configura como organismo singular, como fenómeno extraordinário, como acontecimento excepcional, como ocasião irrepetível. (...) a obra sobressai como contraponto radical que pretende criar um efeito de choque, e tem como ponto de partida o caminho aberto por Frank Lloyd Wright como o Museu Guggenheim de Nova Iorque (...). Wright inaugurava então o caminho do museu como entorno artístico, como grande escultura inspirada em formas orgânicas, como contentor extraordinário”¹³

Contraditoriamente, o conceito de museu-templo ao qual se associa é aqui invertido, pela importância acrescentada relativamente à componente formal que, consequentemente, se traduz num edifício de imagem forte e marcante, premissa que veio a revelar-se como primordial para o projeto, colocando em segundo plano a sua função.

“Pela primeira vez na história dos museus ocidentais, o contentor tornava-se tão controverso quanto o próprio conteúdo, facto que motivaria um aceso debate (...). O paradigma do museu modernista associava-se agora a um novo modelo: o museu ícone – monumental, escultórico, auto-referenciado.”¹⁴

Esta é uma obra que, ao afirmar-se como monumento urbano, exaltando a componente mais espetacular inerente à arquitetura e a vontade emergente dos arquitetos de fazer das suas obras acontecimentos únicos, coloca no centro das atenções a dicotomia entre o contentor e o conteúdo,

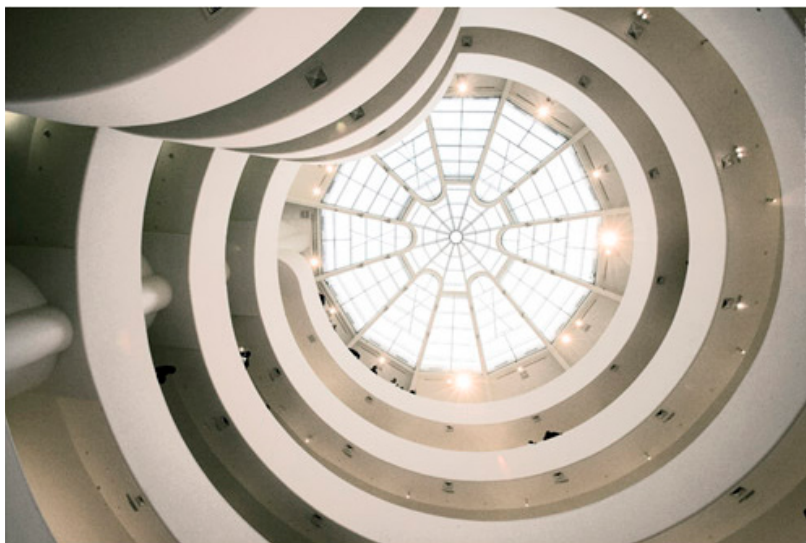
¹⁰ Luca Basso Peressut, op. cit., 1999, p. 28.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Josep Maria Montaner, *Museus para o Século XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 12.

¹⁴ Nuno Grande, *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, Fundação de Serralves, Porto, 2009, p. 8.



[84] Solomon R. Guggenheim Museum, vista interior, cobertura do átrio central



[85] Solomon R. Guggenheim Museum, vista interior, átrio central



[86] Solomon R. Guggenheim Museum, vista interior, galerias de exposição

que ainda hoje é, e sempre será, alvo de controvérsias.

“O meu Panteão”¹⁵, tal como designava F. L. Wright, mimetiza no seu interior o Panteão de Roma através da entrada de luz zenital no seu espaço central de formato circular e de pé direito total livre. A rampa helicoidal em torno deste espaço central, serve simultaneamente de lugar à exposição das obras de arte e determina um percurso perfeitamente definido. A galeria que assim se desenrola verticalmente, remete por sua vez, para a solução anteriormente apresentada por Le Corbusier no seu Museu do Crescimento Ilimitado, ao mesmo tempo que interpreta o movimento ascendente da composição clássica. Este desenvolvimento da tipologia acarretaria alguns constrangimentos programáticos, realçando a acesa polémica sobre o excesso de protagonismo dos espaços expositivos.

Além da controvérsia gerada em torno deste museu, além de se ter tornado indubitavelmente um ícone urbano e ter assinalado uma posição própria na tipologia museal, este foi, sem dúvida, o precursor de muitos outros museus que viriam a ser concebidos posteriormente inspirados no seu método de atingir uma nova monumentalidade, por via da imagem e da sua componente formal marcante.

A sul do continente americano, paralelamente seguem-se os movimentos e vertentes arquitetónicas da época, com os arquitetos brasileiros, em especial neste tema com Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer.

O Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1957-68) da autoria da arquiteta Lina Bo Bardi, demarca-se neste panorama pela inovadora proposta e pela introdução de uma monumentalidade muito peculiar, voltando as suas preocupações para a resolução do projeto a partir do espaço público, das condicionantes a ele subjacentes e no sentido do serviço social.

“Um recanto de memória? Um túmulo para múmias ilustres? Um depósito ou um arquivo de obras humanas que, feitas pelos homens para os homens, já são obsoletas e devem ser administradas com um novo sentido de piedade? Nada disso. Os museus novos devem abrir as suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte.

É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada.”¹⁶

¹⁵ L. B. Peressut, op.cit., 1999, p.28.

¹⁶ Lina Bo Bardi, *Museu de arte de São Paulo: São Paulo, Brasil, 1957-1968*, Lisboa, Blau, 1997, p.5.



[87] Museu de Arte de São Paulo, vista geral exterior de enquadramento urbano



[88] Museu de Arte de São Paulo, vista geral exterior ao nível da rua

Igualmente situado na malha urbana consolidada, numa das principais avenidas de São Paulo, a arquiteta tinha uma ideia global bem definida quanto aos princípios que este museu deveria seguir, dadas as condicionantes que deveria respeitar pelo seu legado histórico que tivera acolhido precedentemente o *Belvedere de Trignon* e ainda pela exigida manutenção da vista que aquele local proporcionava sobre a cidade como património.

Deste modo, a importância que o espaço urbano reclamava associada ao sentido de servir a comunidade, propicia assim três níveis conceptuais diversos neste edifício. Sobre um piso semi-enterrado, destaca-se ao nível da rua o vazio e a vista que o edifício liberta e oferece a quem passa, tornando-se num verdadeiro ponto de paragem, respiro e realmente único na avenida e na cidade. À cota da Avenida Paulista apenas os elementos estruturais e infra-estruturais necessários ao edifício ocupam esta espécie de praça coberta pelo piso superior do edifício. Desenvolve-se assim no primeiro piso, um paralelepípedo suspenso que acolhe a grande sala de exposição, graças a uma macroestrutura composta por um duplo porticado, que possibilitou de facto “devolver à cidade tanto espaço quanto retirou dela”¹⁷.

O espaço libertado ao nível do piso térreo torna-o num lugar de características únicas, dentro deste jogo do estar presente e ausente ao mesmo tempo, mantendo a cidade aberta ao encontro e improvisando o acontecimento social. Deste modo, este espaço protegido das circunstâncias climáticas tornou-se numa praça multifuncional em pleno coração da cidade, testemunha de inúmeros eventos que ali se realizam, tais como concertos musicais, mercados de rua ou performances, além de ser efetivamente um ponto de encontro e um espantoso miradouro no centro de São Paulo.

Quanto à imagem que a arquiteta pretendia que fosse aplicada ao contexto da cidade, tem também uma opinião muito objetiva:

“Procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de “monumentalidade”, isto é, o sentido de “coletivo”, da “Dignidade Cívica”. (...) Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, o não acabamento, podem chocar toda uma categoria de pessoas.”¹⁸

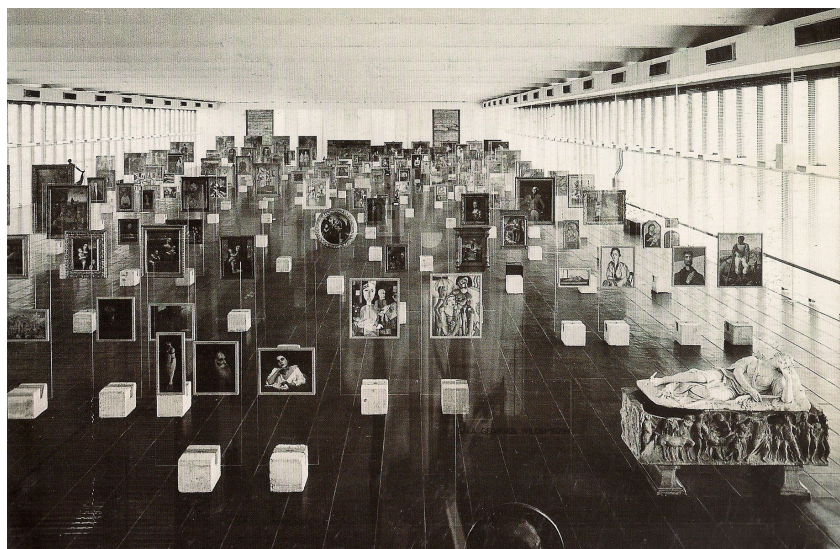
Assim, este edifício afirma-se na cidade com um carácter monumental em dois sentidos, o da escala e o socialmente interventivo e interativo, recorrendo a uma extrema simplificação tanto formal como ao nível do pormenor, simplesmente “despida”. O sentido de missão social vincada de um modo particular no espírito deste museu, traduz-se no desejo de se tornar acessível a todas as classes sociais, na ambição de uma arquitetura mais igualitária e, simultaneamente, melhorar a vida

¹⁷ Aldo Van Eyck, “*Um Dom Superlativo*” in Lina Bo Bardi, op. cit., 1997, p. 50.

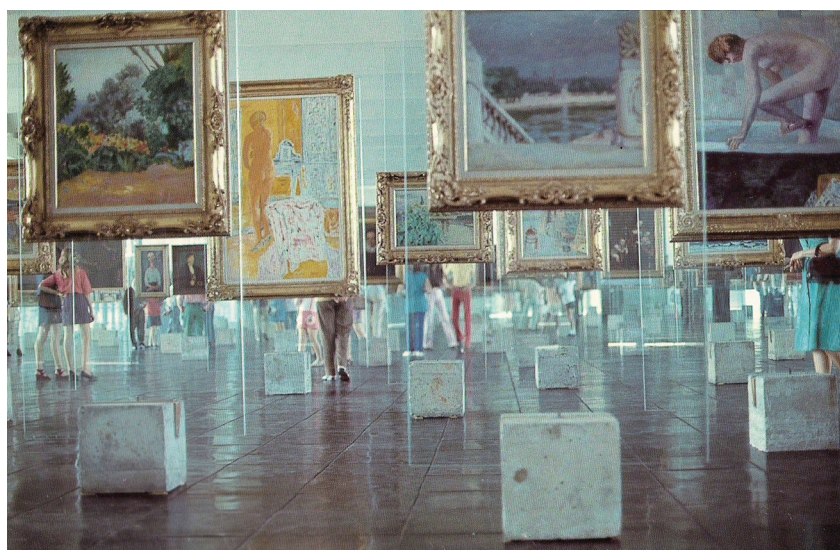
¹⁸ Lina Bo Bardi, op. cit., 1997, p. 11.



[89]/[90] Museu de Arte de São Paulo, “praça coberta” ao nível da rua sob o volume principal do edifícios (duas situações possíveis de uso)



[91] Museu de Arte de São Paulo, sala interior expositiva



[92] Museu de Arte de São Paulo, suportes expositivos

da cidade (ou não fosse esta uma das maiores aspirações de um arquiteto...).

Lina Bo Bardi opta pela planta livre, de máxima flexibilidade e pretendendo atingir um carácter despojado e simultaneamente didático, para expor a coleção permanente para ali destinada.

”De todas formas, esta idea del museo neutro, blanco y transparente, constituye más un deseo que una realidad. (...) Destacan casos paradigmáticos de edificios transparentes y de planta totalmente libre como el Museo de Arte en São Paulo de Lina Bo Bardi, la Neue Nationalgalerie en Berlín de Mies van der Rohe y el Centro Pompidou en París de Piano e Rogers. Pero la gran mayoría de ejemplos realizados no seguirán este modelo extremo.”¹⁹

Este espaço de exposição, de uma simplicidade aparente e intencional, torna-se ainda mais particular pela maneira como as peças se dispõem na grande sala expositiva, sem molduras, os suportes são em acrílico e não obedecem a um critério específico de ordem de leitura ou agrupamento. Este método expositivo estabelece-se como uma postura pedagógica que pretendia levar o visitante a um real questionamento sobre a obra de arte.

Penso que é quando se atinge este tipo de harmonia entre arquitetura, instituição cultural e vida social num mesmo lugar, dispondo a cultura de forma democrática, que é possível apercebermos da capacidade da arquitetura ser inspirada e influenciada pelo compromisso social, nesse sentido de “fazer cidade” e fazer arquitetura para as pessoas.

Na década de 70, num momento de exponencial proliferação da tipologia museológica a nível mundial e num momento de questionamento quanto aos valores que o museu enquanto contendor de arte deveria privilegiar²⁰, destaca-se na Europa um museu que reclama uma posição firme e de destaque no panorama profuso da museografia.

Numa sociedade pós-industrializada, o *Centro Georges Pompidou* (1970-74)²¹, em Paris, tornou-se, sem dúvida, “um dos edifícios culturais mais influentes não só na Europa, mas a nível mundial. (...) Para além de uma obra-chave na história da arquitetura do século XX, o Centro Pompidou é bem representativo do conceito de museu como monumento urbano, na aceção mais dinâmica e popular que esta designação pode assumir”²².

19 Josep Maria Montaner, *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995 p. 9.

20 quanto ao caráter que o edifício museu deveria assumir, destacam-se ensaios como o de Brian O’Doherty, de 1976, sob o título *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, assunto abordado no próximo tema “Museu Silencioso” com o conceito “Alegoria da Neutralidade”

21 O edifício foi completamente renovado entre 1996 e 2000, desta vez por Renzo Piano e Jean-François Bodin.

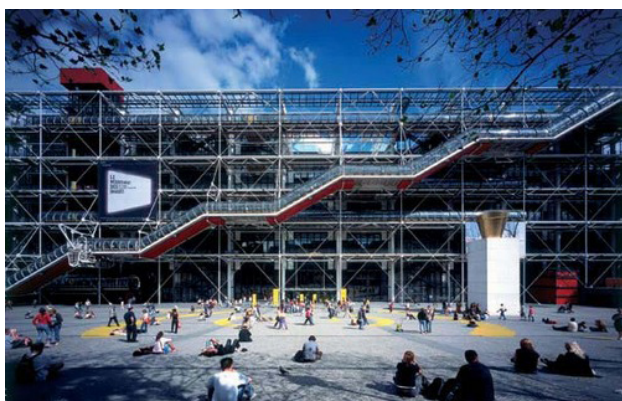
22 Alice Semendo e J. Teixeira Lopes, *Museus, Discursos e Representações*, Porto, Afrontamento, 2006, pp. 181-196.



[93] Vista de enquadramento geral de implantação do Centro Pompidou (1) no Bairro de Marrais, Paris (é notório o impacto em termos de escala na malha urbana)



[94] Vista de enquadramento geral do Centro Pompidou no Bairro de Marrais, Paris



[95] Centro Pompidou, fachada (durante o dia)



[96] Centro Pompidou, fachada (durante a noite)

Com esta emblemática obra dos anos 70, arquitetada por Renzo Piano e Richard Rogers em Paris, o paradigma de museu como monumento urbano afirma-se agora de maneira radicalmente distinta, através da sua linguagem *high-tech* completamente discordante da sua envolvente e com um vasto programa, que veio transformar completamente o imaginário das instituições culturais. Para isso, apresenta-se de forma informal, irreverente e com um espaço flexível, aliado à ideia americana de *entertainment*, interagindo vivamente com o seu público, contrariando a ideia comum do museu como espaço austero e elitista.

A inovação técnica e a flexibilidade numa edificação desta complexidade foi preponderante na elaboração do projeto, como é possível confirmar pelas palavras de um dos autores, Richard Rogers, que declarou que o edifício deveria funcionar como um instrumento:

“não deve ser um monumento arquitetónico convencional e rígido, mas fluido, flexível, fácil de alterar, pleno de recursos técnicos no interior e no exterior”.²³

Internamente distribuído em altura, os seus espaços de exposição apresentam-se delimitados, mas ao mesmo tempo flexíveis, pela possibilidade de aplicar variações conforme a necessidade das diferentes exposições temporárias.

Como resposta à sociedade de consumo, a diversidade programática associada ao cariz ocioso assemelha o museu ao centro-comercial, onde além dos espaços de lazer, as exposições temporárias têm também um papel preponderante na dinamização e atração de públicos.

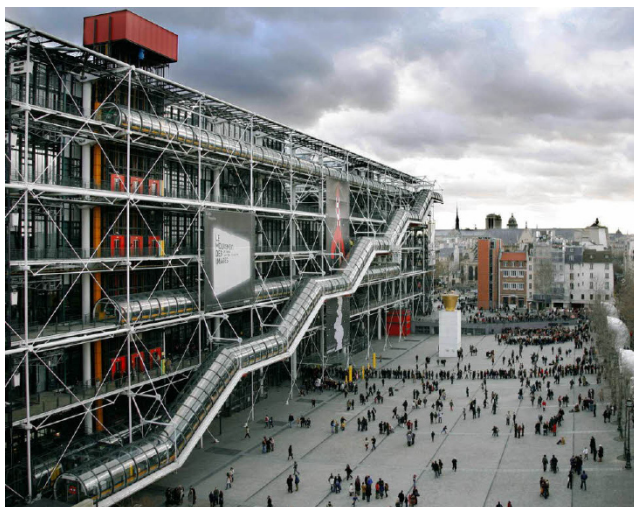
Neste contexto, o Beaubourg além de revitalizar a nível urbanístico e social todo o bairro de Marrais, contribuiu ainda para a renovação da imagem das instituições museológicas, transformando radicalmente o conceito de equipamento cultural, a partir do momento em que surge aliado ao quotidiano de um público alargado que usufrui da arte associada a um conceito de divertimento.

“A multiplicidade de atividades culturais e de exposições que possibilitou e acolheu constitui um verdadeiro laboratório experimental para a avaliação de tendências que se manifestavam em pequenas e locais concretizações. A capacidade de gerar movimentos de massas em torno de temas tão diversos (...) constitui a demonstração de novas possibilidades de mobilizar e atrair as pessoas para a transmissão de informação culturalizada.”²⁴

À semelhança do Museu de Arte de São Paulo, este é também um edifício que dá importância ao espaço público exterior que, complementando o programa no interior do museu, desenvolve diversas atividades caracterizadas pelo seu espírito mais informal e de improviso, na praça adjacente.

23 Richard Rogers cit. por Bernardette Dufrêne, *La création de Beaubourg*, col. Évenements, Presses Universitaires de Grenoble, Paris, 2000, p. 105 (trad.).

24 Carlos Guimarães, *Arquitetura e Museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto, Faup Publicações, 2004, p. 138-139.



[97] Centro Pompidou, fachada e praça adjacente



[98] Centro Pompidou, pormenor da fachada



[99] Centro Pompidou, interior do acesso vertical



[100] Centro Pompidou, interior



[101] *La Bataille du Centre* (uma das imagens envolvida no processo de mediatização do museu)

Deste modo, conjugando a imagem e ideia de uma “fábrica cultural” num ambiente dinâmico e criativo, os criadores deste projeto pretendem expressar o seu ideal democrático de museu aberto a um público mais amplo e menos elitista.

Relativamente à sua linguagem de foro tecnológico, esta é associada ao sentido de obter o máximo de fluidez possível no movimento espacial, os arquitetos optaram por expor cruamente os elementos estruturais e infraestruturais tanto nas fachadas do edifício como no seu interior. Disto são exemplo as escadas rolantes que se desenrolam “apoiadas” à fachada, conectando como acesso vertical de uso principal os diversos pisos e que ganham um protagonismo inegável na composição do desenho da fachada do edifício. Este elemento infra-estrutural tornou-se ainda uma verdadeira atração turística pela visibilidade que proporciona sobre a cidade no momento da sua utilização, já que o seu material envolvente permite uma transparência total ao longo do todo o seu percurso. Esta expressividade contrasta radicalmente com a tradicional imagem associada ao equipamento museal até então, da mesma forma que se destaca totalmente do contexto histórico em que se insere.

“Com o Centre d’Art et de Culture Georges Pompidou, (...) assume-se uma nova postura na arquitetura: já menos orgânica do que o Museu Guggenheim e menos construtivista do que a Neue Nationalgalerie classicista, mas, por sua vez, tecnicamente expressionista.”²⁵

Ironicamente, poderia imaginar-se este como sendo um edifício idealizado pela corrente de pensamento futurista que precisamente abominava os museus setenta anos antes, pela sua linguagem valorizadora do tema da tecnologia, da “máquina”, “moderna” e provocante. Esta questão da imagem impactante impregnada no equipamento museal, reflete a intenção de torná-lo num objeto de revestimento entusiasmante atraindo um inédito número de visitantes, tornando o edifício em si a principal atração para parte do seu público.

Apesar de toda a acesa polémica envolta aquando da sua construção, causada sobretudo pelo impacto que este viria a ter na sua envolvente, o Centro Pompidou tornou-se um enorme sucesso imediatamente após a sua abertura, fazendo dele uma atração turística de Paris em competição permanente em número de visitantes com o Museu do Louvre ou a Torre Eiffel. Atendendo aos factos, cerca de cinco milhões de visitantes passam por este ícone da cidade todos os anos, apesar de aproximadamente apenas pouco mais de 1/5 destes visitantes visite o Museu de Arte Moderna (inserida no edifício)²⁶, que se baseia em coleções ou exposições temporárias. E assim se dá início aos processos de mediação gerados pelos *media* relativamente ao impacto da arquitetura do museu na sociedade e que terá o seu culminar, indiscutivelmente, na altura da realização do Museu

25 Vittorio Magnago Lampugnani, op. cit., Munich, Prestel, 1999, p.12.

26 in <http://www.cnac-gp.fr/rapports>.

Guggenheim de Bilbao ²⁷.

Ainda na análise disponível online, no *site* do turismo de Paris, o Centro Georges Pompidou além de surgir em diversos roteiros turísticos como um local “a não perder”, surge como o terceiro mais visitado em França, detentor de uma “arquitetura contemporânea pós-moderna e inventiva”, conservando uma das duas mais importantes coleções de arte moderna e contemporânea do mundo, com mais de sessenta mil trabalhos desde pintura, escultura, passando pela arte gráfica, fotografia, cinema, design e arquitetura²⁸.

Também se pode comprovar a dinâmica artística que o museu proporciona:

“The centre is also devoted to artistic creation, where the visual arts rub shoulders with books, design, cinema and music notably at L’IRCAM. In addition to the permanent collections, there are also major temporary exhibitions, cinema and show rooms, the first public library in Europe, the BPI, as well as an area for young visitors.”²⁹

Françoise Choay traduz nitidamente o sucesso mediático do Centro Pompidou classificando a sua imagem como “apelativa, de fácil difusão e memorização, através do simbolismo mecânico que até quanto nos é possível observar, se converteu aos olhos do público, na representação da modernidade a nível técnico”³⁰.

Apesar de graves problemas advindos de conflitos de inadequação funcional, estes não conseguiram, contudo, superar esta enorme dimensão espacial, social e cultural que este edifício conseguiu atingir e continua sendo um emblemático marco da arquitetura museal da atualidade.

“Por tais razões, na esfera dos programas ideológico-culturais, mas também, e de forma óbvia, pela formalização técnica e arquitetónica da sua concepção, a obra de Renzo Piano e Richard Rogers constitui-se como marco que baliza um tempo e, com ele, a produção arquitetónica contemporânea.”³¹

Atualmente no panorama da arquitetura contemporânea, a questão da mediatização desde a conceção do projeto até à sua efetiva construção e ainda, o concretizar do edifício museu num ícone urbano, é algo que tem relação direta com a autoria do projeto associada a um linguagem ou afirmação de uma expressão individual. A prevalência da imagem e da conceção formal sobre

27 Museu analisado posteriormente nesta mesma temática, com o conceito “Obra de Arte Total”.

28 in <http://en.parisinfo.com/museum-monuments/66/centre-georges-pompidou?1>.

29 Ibidem.

30 Françoise Choay, *Museo, ocio y consumo. Del templo del arte al supermercado cultural* in *Arquitectura Viva*, nº 38, Editorial Arquitectura Viva SL, Madrid, 1994, p. 19 (trad.).

31 Carlos Guimarães, op. cit., p. 139.

qualquer outro aspeto, mesmo que tão ou mesmo mais importante que este (como por exemplo o tipo de ambientes arquitetónicos criados), penso que descreve perfeitamente a tendência atual para a busca da originalidade e uma assinatura de marca no projeto museal por parte do arquiteto. Terá sido esta mais uma das causas que nos levou como que a uma explosão de variedade e individualismo, neste programa arquitetónico.

Obra de Arte Total

“Nestes exemplos, a arquitetura do museu transforma-se numa gigantesca escultura; espera um público que busca um objeto singular que cause impacto, surgido do mundo dos seres vivos ou do repertório onírico do subconsciente; contentores que, por eles mesmos, se convertam em espetáculo arquitetónico, em estímulo para os sentidos.”³²

Com base na análise exposta até aqui, posso afirmar que seria indissociável a compreensão da evolução arquitetónica e urbana do desenvolvimento das correntes artísticas e das contínuas relações estabelecidas entre si. As afinidades entre as várias vertentes da arte podem ser encontradas ao longo da História, mas é com o desenvolvimento de um novo espírito conceptual e crítico no século XX que essas ligações ganham mais protagonismo.

A dualidade da relação entre arte e arquitetura tornou-se um tema de debate e reflexão que se instalou sobretudo com o surgimento das vanguardas artísticas, mote capaz de influenciar artistas e arquitetos e, consequentemente, a própria tipologia museal (tal como analisado na primeira parte do trabalho). Assim, a estreita proximidade entre arte e arquitetura viria a traduzir-se em duas vertentes completamente antagónicas na arquitetura que acolhe as obras de arte: a “obra de arte total” e o “cubo branco”³³.

Ao longo da História da Arte, a proximidade e definição entre as diversas artes foi sofrendo alterações, desde as artes académicas perfeitamente definidas e distinguidas quanto às suas características gerais, até uma realidade mais atual em que os limites entre as diversas vertentes artísticas são partitamente impossíveis de distinguir. Tal como reflete Bernardo Pinto de Almeida na entrevista realizada no âmbito desta dissertação, a própria condição da cultura contemporânea gera uma dimensão caótica, que além de acontecer indefinidamente em simultâneo em qualquer parte do mundo, a arte tornou-se caoticamente indeterminável, incapaz de caber no termo ecletismo:

“Há uma dimensão absolutamente caótica em que ninguém sabe, de facto, o que é que é a arte. Hoje em dia ninguém sabe o que é a arte, enquanto que nos anos 20 do século XX sabia-se o que era arte. Isto é, sabia-se que havia a arte académica e a arte moderna, e depois dentro da arte moderna havia discussões (...) e este processo até aos anos 60 foi relativamente claro. (...) não há uma definição do que é a arte, porque não é possível haver, isso gera ainda mais caoticidade! Porque é que não há de ser arte aquilo que se faz no Paquistão? E não seria politicamente correto dizer que o se faz na China

32 Josep Maria Montaner, *Museus para o século XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 26.

33 Conceito de “White Cube” formulado por Brian O’Doherty, assunto abordado no próximo tema: “Alegoria da Neutralidade”.

também não é arte? (...) A uma certa altura tudo isto cabe no cadinho da arte e, quando tudo cabe, já ninguém pode saber o que é.”³⁴

No decorrer da História das artes visuais, o princípio de associação entre a obra de arquitetura e outras vertentes da arte terá atingido o seu expoente máximo na época barroca, assim como na contemporaneidade, onde a convergência de tipos e géneros é infindável. A busca da originalidade, por uma expressão individual e reconhecidamente pessoal, marcou a arte do século XX, promovendo esta aproximação e o consequente cruzamento entre as artes.

No contexto social contemporâneo, a arte hoje é criada e apresentada como um bem consumível respondendo à procura e desejos dessa mesma sociedade, ou seja, como entretenimento. O estímulo sensorial, o efeito-surpresa ou o ato de impressionar o público são “agentes” herdados do Barroco, capazes de mover e atrair a atenção das massas. Como primeiro e forte agente visual, o edifício arquitetónico segue inevitavelmente estas mesmas premissas, traduzindo-se principalmente através de meios formais e tecnológicos.

Esta atenção dada ao contentor arquitetónico é para muitos excessivamente desequilibrada relativamente ao seu conteúdo, onde a formalidade e impacto visual comandam as linhas de projeto, sendo muitas vezes alvo de apreciações de sentido negativo por parte de críticos e artistas, nomeadamente.

“Para a arquitectura é a sua própria arte que vem em primeiro lugar e não as obras de arte que ela deve albergar. O museu acaba por ser uma obra de arte incontestável que acolhe outras obras de arte. (...) O defeito principal da concepção museológica dos nossos dias deriva precisamente desta sua qualidade: a arquitetura supera inevitavelmente a arte, que ela aloja, independentemente do seu estilo. Isto está relacionado sobretudo com a interpretação da arte como entretenimento, que se opõe vivamente ao conceito de arte como dispositivo da cognição. O antagonismo é tão crasso e tão insuperável, que nunca chegará a proporcionar uma situação de compromisso”³⁵

Na profusão de artes que hoje se vivencia, a arquitetura enquanto ela própria um domínio artístico, também foi e é muitas vezes encarada como uma extensão das outras artes. Claramente que a arquitetura do museu pela função e posição social e urbana que ocupa, aproxima-se do conceito de obra de arte de uma maneira particular, porque além de um espaço destinado à arte, na índole do seu conceito de projeto, invoca e reinventa em si o seu conteúdo. É neste contexto que o dualismo arquitetónico sobressai, na medida em que, ao mesmo tempo que a arquitetura é produzida como

³⁴ Testemunho recolhido na entrevista realizada a Bernardo Pinto de Almeida no âmbito desta dissertação, ver terceira parte do trabalho, “diálogos e considerações finais”.

³⁵ Vittorio Magnago Lampugnani, “*Arquitetura da Arte: Os Museus dos Anos 90*” in *Museus para o Novo Milénio*, Munich, Prestel, 1999, p.14

espaço para apresentação da arte e é, simultaneamente, uma arte que contém assumidamente valores estéticos. Assim se torna muito difusa a fronteira imaginária entre o contentor e o conteúdo, levada ao extremo quando encarado a sua conceção da arquitetura como conteúdo em si.

Nesta linha de pensamento de simbiose entre as diversas artes surgiu o conceito de “obra de arte total”, formulado por Richard Wagner, em 1849, aplicado à ópera³⁶ e mais tarde, transposto para o plano arquitetónico por Walter Gropius, que propunha uma aproximação entre as artes plásticas e decorativas associadas ao modernismo.³⁷

Rompendo com o Movimento Moderno, o tema da “obra de arte total” retornou com uma presença de clara relevância na segunda metade do século XX, interpretada e manifestada de modos muito distintos. Numa posição de destaque, a especificidade da arquitetura museal torna-se numa reconciliação entre contentor e conteúdo, encarados como personagens que se relacionam muito intimamente, num diálogo direto e aberto. Assim, a relação contentor-conteúdo pressupõe, por sua vez, a comunicação entre arquitetos e artistas, originando a intervenção ativa e decisiva de artistas para a conceção dos espaços museográficos e a interpretação deste conceito de interpretar a arquitetura enquanto arte detentora de valores estéticos.

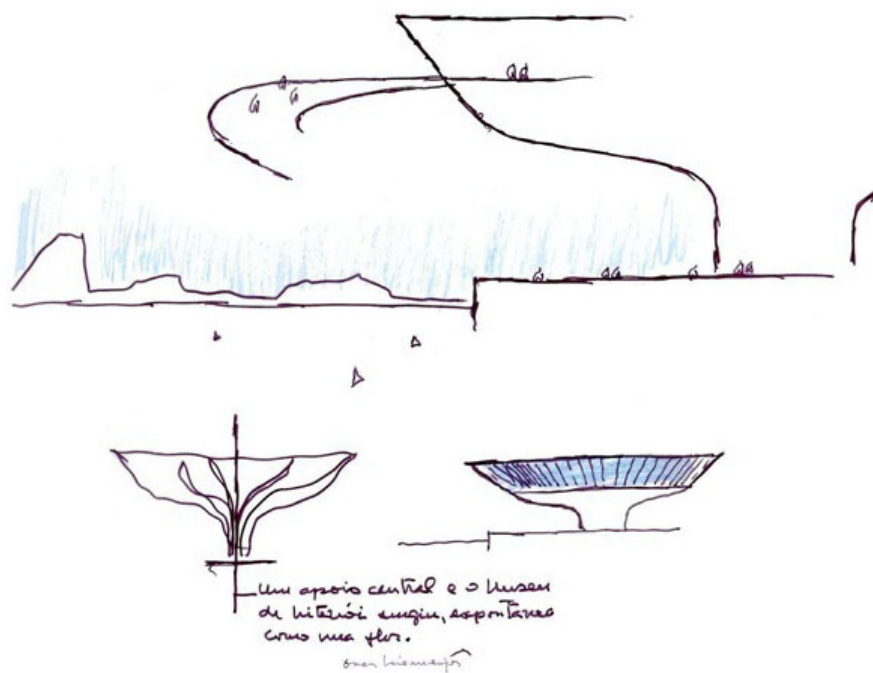
Artistas como Antoni Tàpies ou Donald Judd foram determinantes na escolha do lugar e na conceção dos espaços expositivos, como a Fundação Tàpies, em Barcelona e a Fundação Chinati, em Marfa, Texas, que se destinavam a albergar as suas respetivas obras.

Por outro lado, são os próprios arquitetos que assumem o papel de conceber o museu como “obra de arte total”, o que normalmente se traduz numa particular plasticidade formal, associando-se geralmente a vertentes de ordem mais organicista (como por exemplo os museus de Hans Hollein, de Frank Ghery, ou ainda, por exemplo o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), da autoria de Oscar Niemeyer) ou mais desconstrutivista (como o Museu Judaico de Berlim, de Daniel Libeskind ou o Museu Kiasma, em Helsínquia, de Steven Holl).

Este diálogo constituiu uma premissa base para alguns autores, tal como transparece abertamente na arquitetura de Hans Hollein, expressa em projetos museográficos como o do **Museu Abteiberg**, em Mönchengladbach (1972-82) ou o **Museu de Arte Moderna de Frankfurt (MMK)**, 1982-91). Certamente que a condição formativa de Hans Hollein terá influenciado particularmente os seus projetos, sendo ele simultaneamente arquiteto e artista plástico, atingindo uma singular unidade entre as duas disciplinas, complementando-se reciprocamente.

36 Conceito de *Gesamtkunstwerke* (“obra de arte total”) formulado por Richard Wagner (1813-93), no artigo *Das Kunstwerk der Zukunft* (“A Obra de Arte do Futuro”), onde desenvolveu a ideia da uma junção de todas as artes (música, teatro, canto, dança e artes plásticas) representada através de um espetáculo completo, ou seja, a ópera.

37 Conceito exposto por Walter Gropius em 1955, no artigo intitulado *The Scope of Total Architecture*.



[102] Esquissos do arquiteto Oscar Niemeyer elucidativos do conceito de projeto subjacente à obra



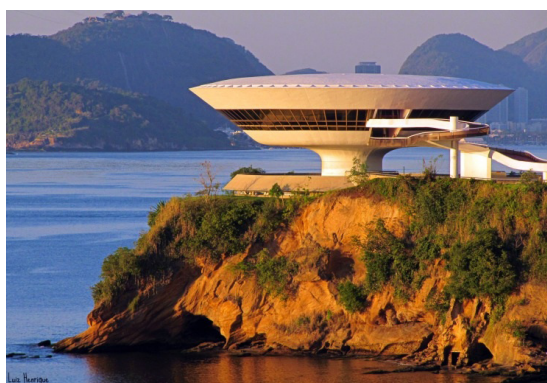
[103] MAC de Niterói, vista geral de enquadramento do museu na paisagem, frente urbana do Rio de Janeiro como pano de fundo



[104] MAC de Niterói, vista geral de enquadramento do museu na paisagem



[105] MAC de Niterói, vista geral de enquadramento do museu na paisagem, frente urbana do Rio de Janeiro como pano de fundo



[106] MAC de Niterói, vista geral de enquadramento do museu na paisagem

É particularmente nesta vertente arquitetônica, que se encontram as respostas aos desejos da sociedade contemporânea relacionados com a vontade de encontrar algo “diferente”, insólito, que provoque admiração e ainda, a querença de produzir uma linguagem própria, provocatória de discussão e mediatização, facilitando a frequente designação destes edifícios como monumentos urbanos. Esta é uma situação que, tal como refere Josep Maria Montaner, é definitivamente iniciada com a elaboração do Museu Guggenheim de Nova Iorque, por Frank Lloyd Wright, com uma plasticidade escultural precursora.³⁸

Com lugar de destaque no panorama arquitetónico mundial, o arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer é reconhecido pelas suas formas exuberantes, influenciado pela organicidade das linhas da natureza. Incontestavelmente um dos arquitetos mais influentes desde o Modernismo, foi pioneiro na exploração das possibilidades construtivas e plásticas do betão armado, em particular e teve um papel determinante na conceção da cidade de Brasília, para a qual projetou a maioria dos edifícios públicos.

Com larga experiência já adquirida na área dos equipamentos públicos, teve a oportunidade de projetar aos 84 anos, o **Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC, 1990-96)**, num lugar de peculiar beleza, com a paisagem da Baía de Guanabara e o relevo do Rio de Janeiro como pano de fundo. A sua arquitetura é reconhecivelmente tratada de forma escultórica, como objeto singular no lugar, numa “relação similar àquela que se instaurou no templo dórico”³⁹.

De acordo com a sua linha de pensamento e de princípios que regem Niemeyer na arquitetura, este é um museu onde uma vez mais aborda o edifício como acontecimento único, inesperadamente original e inigualável. Pela sua singularidade e a excentricidade das formas escultóricas e das linhas sinuosas, confirma a sua demarcação quanto aos princípios Modernistas, seguindo os valores plásticos e figurativos distintivos da sua obra.

“Estou feliz em poder dizer-lhe quanto admiro o seu talento inventivo e a sua maneira de entender a arquitetura. Você sabe, verdadeiramente, exprimir essa plena liberdade em tudo o que a arquitetura moderna oferece. Bravo!”⁴⁰

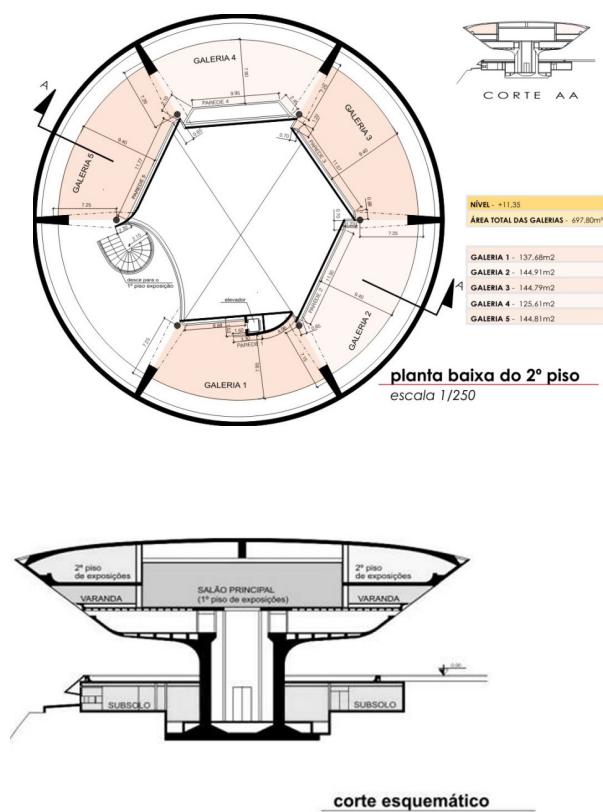
Penso que se poderá compreender perfeitamente o modo como Niemeyer encara a arquitetura pelas suas próprias palavras:

“Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me

³⁸ Josep Maria Montaner, op. cit, 2003, p. 12.

³⁹ Josep Maria Montaner, op. cit, 2003, p. 21.

⁴⁰ Le Corbusier in Oscar Niemeyer, *Oscar Niemeyer: minha arquitetura, 1937-2004*, Rio de Janeiro, Revan, 2004, p. 401.



[107] MAC de Niterói, planta do 2º piso e corte esquemático



[108] MAC de Niterói, vista exterior



[109] MAC de Niterói, vista exterior

atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein”⁴¹

E ainda o modo como surge a ideia de projeto para este museu e como materializa esse conceito arquitetonicamente:

“Quando o Prefeito Jorge Roberto me levou para onde seria construído o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, eu senti que ali era a oportunidade de fazer uma boa arquitetura. Um apoio central e o museu a surgir solto no espaço como uma flor.”⁴²

O MAC de Niterói envolve toda uma dinâmica e movimento associados aos mecanismos cinemáticos já característicos dos seus edifícios, que são as rampas de acesso exteriores curvas e a forma escultórica derivada da esfera. Materializando-se numa figura de dupla curvatura, além de um piso semi-enterrado, os dois pisos superiores conectam-se exteriormente através das rampas ondulantes unindo as duas áreas de lazer e passeio periféricas ao núcleo central, no qual se encontra a exposição permanente e apresenta um caráter mais estável.

Reproduzindo uma sensualidade associada à linha curva, Niemeyer concretiza um dos mais insólitos edifícios dedicados à arte contemporânea brasileira, captando a atenção do seu público pela arte que começa desde o seu exterior, na maneira como se impõe no lugar e pela sua afirmação formal e insinuante, e se prolonga ininterruptamente até ao seu interior. Através de uma arrojada estrutura, que de certa forma completa o jogo de cheios e vazios, de forma e contra-forma, já tão vincadamente assumidos em Brasília.

São várias as personalidades que prezam a arquitetura de Niemeyer, como anteriormente exposto o testemunho de Le Corbusier, reconhecendo o cunho pessoal e distinguível das suas obras, que remetem para a arquitetura como verdadeira obra de arte, comparando-o inclusivamente a outros grandes artistas:

“Nunca vi, em tempo algum, nada de tão ousado como a liberdade plástica que Oscar se dá como arquiteto, e a coragem com que ele cria as coisas mais inesperadas, como se fizesse obra trivial, íncrita. Por este caminho é que, ao longo das décadas, ele foi construindo um padrão óscarico, que hoje é um dos pendores da arquitetura mundial. Não é possível que, amanhã, se fale de arquitetura óscarica como um substantivo comum. (...) Oscar é a realização até ao limite da capacidade humana de criar beleza.”⁴³

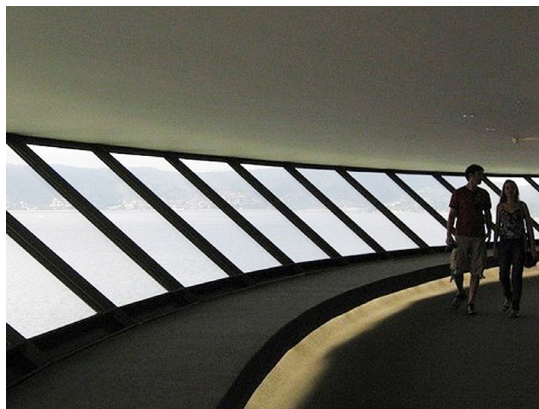
41 Oscar Niemeyer, op.cit., 2004, p. 323.

42 Oscar Niemeyer, frase do arquiteto exposta à entrada do Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

43 Darcy Ribeiro (escritor e antropólogo) in Oscar Niemeyer, op. cit., 2004, p. 397.



[110] MAC de Niterói, espaço interior expositivo



[111] MAC de Niterói, espaço interior



[112] Guggenheim de Bilbao, vista exterior de enquadramento na malha urbana

“No mundo da arte atual, não de mestre de humanismo e de paz maior do que Oscar Niemeyer. Eu o coloco ao lado de dois outros grandes de nosso tempo: Charles Chaplin e Pablo Picasso. Cada um deles com seu instrumento de trabalho e com seu gênio criador contribuiu poderosamente para elevar o mundo de nossa época, para preservar a paz do mundo. Creio que todos nós, escritores e artistas brasileiros, sentimo-nos orgulhosos de Oscar, de sermos de seu tempo e de seu país.”⁴⁴

Na minha opinião, este museu pela sua excecionalidade, encarna verdadeiramente a ideia de arquitetura como obra de arte em si mesma, como uma peça que se assume como pretensa beleza e admiravelmente única.

Contudo, foi na última década do século XX que surgiu, segundo vários críticos, a mais emblemática obra de toda uma época: **Museu Guggenheim de Bilbao** (1991-97). Desenhado pelo controverso arquiteto Frank Gehry, projetista já conhecido pela sua excentricidade e sempre com uma componente formal e plástica muito forte no seu trabalho, consegue constantemente superar as expectativas daqueles que pensavam que já nada mais poderia surpreender.

Assim, o processo propulsor do desencadear da arquitetura como “obra de arte”, em particular desde a construção do Solomon Guggenheim de F. L. Wright, eu diria que tem o seu culminar nas obras de Frank Gehry através da imagem formalmente apelativa, uma monumentalidade impositiva, a linguagem própria, o cunho de “autor” e a busca pelo “diferente” e pelo nunca antes visto, de forma a provocar os espetadores e incutir neles sensações de deslumbramento, espanto e mesmo curiosidade. Ou não fosse o Guggenheim de Bilbao o edifício que melhor traduz a sociedade contemporânea consumista e da aparência, por muitos considerado “the greatest building of our time”⁴⁵ e a instituição Guggenheim, talvez a que melhor percebe, transmite e concretiza o poder que a imagem pode ter num edifício simplesmente único e singular no mundo, tornando-se uma “marca” exclusiva.

“Quem chegou mais longe nesta direção desenvolvida por Wright foi Frank Gehry que, em muitas de suas obras, inspirou-se nas experimentações de Frederick Kiesler. A criação mais emblemática dessa concepção é o Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha: gigantescas formas orgânicas contendo um espaço interior onírico e encadeado”⁴⁶

O museu, imagem representativa suprema de Bilbao, pela sua componente artística pode ser interpretado como resultado de três vertentes da arte que vão desde o organicismo ao surrealismo,

⁴⁴ Jorge Amado (escritor) in Oscar Niemeyer, op.cit., 2004, p. 401.

⁴⁵ Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, New York, Guggenheim Museum, 1997, contracapa.

⁴⁶ Josep Maria Montaner, op. cit, 2004, p. 15.



[113] Guggenheim de Bilbao, vista exterior de enquadramento urbano



[114] Guggenheim de Bilbao, vista exterior de enquadramento urbano



[115] Guggenheim de Bilbao, vista exterior de enquadramento urbano

passando pela Pop Art. Nesta linha de influências pode encontrar-se a presença das iconologias de objetos de consumo da Pop Art norte-americana e dos objetos referenciais de Marcel Duchamp.

Através de uma imagética extravagante característica indissociável do seu autor, este museu representa com uma clareza nunca antes vista, a ideia de primazia formal numa instituição deste cariz. Além disso, é o exemplo que mais claramente demonstrou que o edifício museu é capaz de provocar um impacto mediático à escala mundial, quer pela sua autoria, quer pela sua escala ou singularidade de materiais e soluções visuais escolhidas.

“The new Guggenheim instantly became the single most famous building in the world when it opened in autumn 1997. It was covered by all the world’s media to saturation levels”⁴⁷

Visto como o museu mais mediático até à atualidade, ocupa um lugar proeminente nos discursos de entidades locais, já que este é um dos fatores mais determinantes em todo o processo de renovação urbanística da frente ribeirinha de Bilbao em que se insere, planeado por arquitetos como Santiago Calatrava e Norman Foster, além do já referido Frank Gehry. Anteriormente uma obsoleta área industrial, entre o quarteirão Abandoibarra e o Nervión River, este edifício chama obrigatoriamente a atenção de qualquer um que circule nas redondezas, como uma magnífica escultura de titânio, pedra e vidro que se impõe na paisagem. Graças a este museu, a imagem da cidade basca mudou radicalmente, tornando-se efetivamente num destino de referência do turístico cultural com o Museu Guggenheim como principal atração e o seu principal símbolo. É neste contexto que surgem afirmações do próprio arquiteto, Frank Gehry, que sublinham o objetivo de efetivamente criar um objeto com impacto urbano e icónico arquiteturalmente materializado:

“I wanted the Guggenheim Bilbao to have an iconic presence in the city. I wanted it to work for the arts. I wanted it to connect to the city, to the bridge, to the water, to the 19th century, so that it became a usable part of the city [...]. That is the spirit of urbanism I tend to be interested in.”⁴⁸

Como maior expressão de todos os tempos de um museu que tenha movido comunicação social, visitantes em números massivos absolutamente impressionantes e ainda receitas desmedidas, encontra-se inquestionavelmente o Guggenheim de Bilbao. Projetado também por um arquiteto americano, o conceito de *entertainment* não se aplica aqui apenas às suas atividades, mas também a sua componente formal levada ao extremo. Esta premissa foi ainda exigência muito clara imposta pelo diretor da Fundação Guggenheim *à priori*, referindo como primordial objetivo a pretensão de construir um museu com a mesma força e impacto da Ópera de Sydney, ou seja, a “nova catedral do século XX/XXI”.

47 Hugh Pearman, *Contemporary world architecture*, Londres, Phaidon, 1998, p. 46.

48 *The Museum as a Sculpture*, interview with Frank O. Gehry on the Guggenheim Museum Bilbao in Gerhard Mack, *Art Museums Into the 21st Century*, Basileia, Birkhäuser, 1999, p. 27.



[116] Guggenheim de Bilbao, vista exterior do edifício



[117] Guggenheim de Bilbao, vista exterior do edifício

NEW YORK VENICE BILBAO BERLIN ABU DHABI EXPOS INTERNACIONALES

GUGGENHEIM FOUNDATION

GUGGENHEIM BILBAO

Síguenos en: [f](#) [t](#) [i](#)

Elulore [Español](#) [English](#) [Français](#)

PLANEA TU VISITA | **QUÉ VER** | APRENDE | ACTIVIDADES | APOYO AL MUSEO | TIENDA

LA COLECCIÓN | EXPOSICIONES | **EL EDIFICIO** | Imprimir | Enviar

EL EDIFICIO
EL EXTERIOR
EL INTERIOR
LA CONSTRUCCIÓN
EL ARQUITECTO

EL EDIFICIO

EL INTERIOR

EL EXTERIOR

El Museo Guggenheim Bilbao es obra del arquitecto estadounidense Frank Gehry y representa un magnífico ejemplo de la arquitectura más vanguardista del siglo XX. Con 24.000 m² de superficie, de los que 11.000 están destinados a espacio expositivo, el edificio representa un hito arquitectónico por su audaz configuración y su diseño innovador, conformando un sector técnico de fondo para el arte que en él se exhibe.

En conjunto, el diseño de Gehry crea una estructura escultórica y espectacular perfectamente integrada en la trama urbana de Bilbao y su entorno.

EL ARQUITECTO

LA CONSTRUCCIÓN

★ > [Qué ver](#) > [El Edificio](#)

[118] Site institucional, separador dedicado ao Museu de Bilbao (<http://www.guggenheim-bilbao.es/el-edificio/>)

Retomando a associação do museu dos nossos dias à catedral medieval, penso que aqui se poderá aplicar perfeitamente essa ideia, na medida em que hoje estes edifícios além de funcionarem como agentes políticos e económicos, os responsáveis pela sua encomenda incitam o arquiteto também à conceção de um edifício que se torne numa obra que os promova. Aparte ainda da posição de vários arquitetos que encaram com uma maior liberdade este programa arquitetónico para explorar novas formas e poder realizar algumas “excentricidades” ou desejos seus que, em alguns casos, não seriam possíveis de concretizar se o programa não fosse tão libertador como o é o do museu (ou não), ou simplesmente pelo caráter público que lhe é naturalmente inerente, através das possibilidades tecnológicas e digitais que se reinventam a cada dia.

“(…) he puts its economic impact first, and its ‘visibility as a cultural centre’ second, he said, it would be ‘a landmark and signature for our city, as well as one of the world’s great art museums’.

Landmark and signature. Two words that encapsulate the museum and gallery building frenzy of the closing years of this century.”⁴⁹

Desta forma, poder-se-á afirmar que o Guggenheim de Bilbao é o expoente exemplo da conjugação dos meios de comunicação de massas e das inovadoras tecnologias construtivas, possibilitando a criação de formas arquitetónicas quase que inesgotáveis.

Quando consultado o *site* oficial deste museu, a importância dada à componente arquitetónica destaca-se desde logo na página inicial com uma grande imagem do edifício e com um separador inteiramente dedicado à sua arquitetura (com informação dividida relativamente ao seu interior, exterior, construção e o seu arquiteto), incluindo um vídeo que retrata o edifício desde o seu processo de construção até à sua conceção final.⁵⁰

Quando no site escolhido o separador “O Museu”, o primeiro tópico é “O Edifício” e logo de seguida surge uma galeria de imagens representativas do museu que são passíveis de enviar como postal virtual. Descarregando a informação relativa ao edifício, encontram-se três páginas dedicadas à arquitetura do mesmo e ainda sobre Frank Gehry e a sua obra, que se inicia com citações do arquiteto Philip Johnson e do rei D. Juan Carlos I, respetivamente:

“... el mejor edificio de nuestra época”⁵¹

“Es el mejor edificio del siglo XX”⁵²

De seguida um primeiro parágrafo em destaque que refere:

“El Museo Guggenheim Bilbao, obra del arquitecto americano Frank O.Gehry, representa um

49 Hugh Paerman, op. cit., 1998, p.46 – citando em parte o Ministro da Cultura do Governo Basco.

50 in <http://www.guggenheim-bilbao.es/el-edificio/>

51 Ibidem.

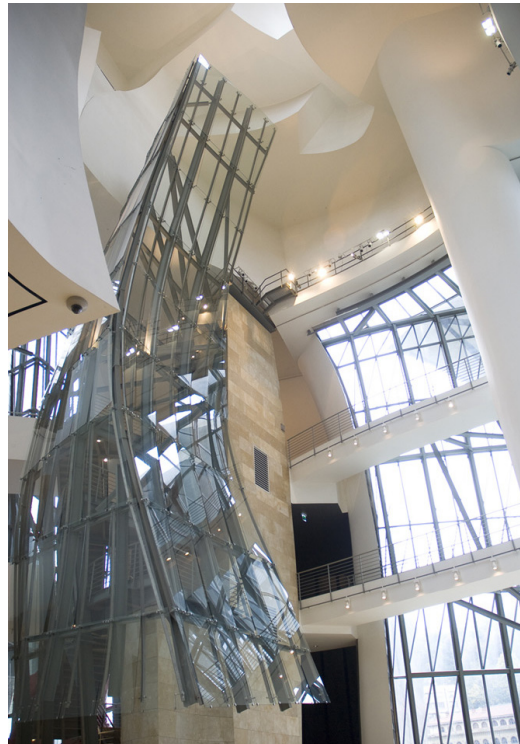
52 Ibidem.



[119] Site do município de Bilbao (<http://www.bilbao.net>)



[120] Guggenheim de Bilbao, átrio de entrada



[121] Guggenheim de Bilbao, átrio de entrada



[122] Guggenheim de Bilbao, espaço interior expositivo

magnífico ejemplo de la arquitectura más vanguardista del siglo XX. Com sus 24.000 m2 de los cuales 11.000 se destinan a espacio expositivo, representa un hito arquitectónico por su audaz configuración y su diseño inovador, conformando un seductor telón de fondo para el arte que en él se exhibe. En conjunto, el diseño de Gehry crea una estructura escultórica y espectacular perfectamente integrada en la trama urbana de Bilbao y su entorno.”⁵³

É ainda interessante reparar que também no *site* do município, além da notória importância que este assume na categoria do turismo, como imagem de fundo e simbólica da cidade aparece uma imagem que utiliza o museu como ponto central da representação⁵⁴.

Internamente, aparentemente contradizendo a caos exterior, este museu é bastante regular, utilizando o percurso sequencial para coligar espaços amplos e flexíveis, de onde se distingue o *hall* de receção capaz de acolher avultadas quantidades de visitantes.

Penso que a situação acima descrita nos revela claramente a importância da imagem do edifício tanto para a instituição em si como para a cidade, recolhendo opiniões um pouco por toda a população não deixando ninguém indiferente. E, se um dos principais indicadores do estatuto icónico de uma construção é a sua difusão por meio de representações visuais, este é um exemplo insuperável, utilizado tanto como cenário de filmes (como por exemplo o célebre *The world is not enough*), como em campanhas publicitárias de variados produtos ou em videoclips de música, além dos diversos materiais de divulgação e *merchandising* que contêm a imagem do edifício, tais como livros, agendas, postais, desdobráveis, etc. Será ainda este um indicador para o elevadíssimo número de visitantes que esta instituição acolhe anualmente, não só pelas coleções apresentadas, mas também pelos “curiosos” motivados pelo espetáculo da sua arquitetura.

Assim, diria que o grande destaque atribuído a este edifício a nível arquitetónico encontra-se, sobretudo, na demonstração clara da serventia a uma sociedade capitalista e superficial, através da carga simbólica e monumental. Convertido no principal símbolo do século XX e que se mantém neste início de novo século, afirma-se como marco urbano tradutor de uma contemporaneidade marcadamente mediática, afirmando finalmente e, talvez como nunca antes, a tipologia museal como elemento dinamizador e catalisador urbano, hoje já quase que imprescindíveis a qualquer cidade.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ in <http://www.bilbao.net>

II MUSEU SILENCIOSO

Interpretação “cultura” do contexto

O tema da “paisagem” ou da integração no contexto como uma unidade coesa e uniforme, é um fator primário a ter em conta na fase projetual, que remete invariavelmente para o sentido de “fazer cidade” intrínseco ao homem. A paisagem, seja ela natural ou construída, sempre se impõe como um dos assuntos primordiais nos vários domínios da arte, assim como na arquitetura sempre se demonstrou como tema preponderante e inspirador.

Provindo do termo anglo-saxónico *landscape*, que por sua vez deriva do neerlandês *landschaaf*, que significa “terra trabalhada” ou “parcela de terreno ocupada pelo Homem e transformada por ele”, esta ideia de paisagem associa-se ao tema do “lugar”, no sentido de interpretar o “sítio” onde se propõe intervir cautelosamente, que na minha base de ensino sempre foi muito valorizada e explorada no momento de projetar. Tal como Josep Maria Montaner refere, baseado nos escritos de Christian Norberg-Schulz:

“(...) o lugar é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e está relacionado fenomenologicamente com o corpo humano.”⁵⁵

A ideia de conceber um espaço como *continuum* natural, vem já da época grega. Os templos gregos são testemunhos da capacidade de reconciliar homem e natureza, e não é por acaso que, quando a ideia de lugar como um todo ocupa uma posição eminente na arquitetura dos anos 50 e 60, autores como Christian Norberg-Schulz revalorizam o modelo do templo grego.

Desde os arquétipos de museu criados desde a época renascentista por J. N. L. Durand até à arquitetura Moderna, a sensibilidade existente na relação entre lugar e arquitetura é simplesmente irrelevante. Com a influência das vanguardas que valorizavam o objeto isolado do seu contexto, a arquitetura surge, por sua vez, como objeto autónomo. Confirmando esta posição tomada particularmente pelos arquitetos do Movimento Moderno, surge como exemplo elucidativo desta situação a metáfora do barco de Le Corbusier. Expressão que se baseia precisamente na ideia de uma arquitetura totalmente autónoma, sem qualquer tipo de relação comprometedora com o seu contexto envolvente, auto-referente e anti-histórica.

Apesar do triunfo efêmero desta vertente do Movimento Moderno onde dominava o

⁵⁵ Josep Maria Montaner, *A Modernidade Superada - arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p.32.

racionalismo, a Nova Objetividade e as premissas de Le Corbusier, havia ainda dentro deste, uma outra posição completamente oposta na relação entre arquitetura e paisagem. Esta vertente que teve uma posição de menos destaque, baseava-se na cidade-jardim de Ebenezer Howard e nas Siedlungen alemãs.

As propostas de arquitetura adaptadas especificamente a um lugar podem encontrar-se já na estética pitoresca desenvolvida na Holanda e em Inglaterra, que se materializou tanto em jardins como em edifícios ou mesmo nas intervenções urbanas do século XVII. Mas tendo em conta referências mais recentes, pode dizer-se que esta temática foi realmente adotada como tema central no método projetual do organicismo, sobretudo com a obra de Frank Lloyd Wright e os arquitetos nórdicos, com especial destaque para Alvar Aalto. Em Frank Lloyd Wright, que pode ser considerado como pioneiro nesta relação entre arquitetura e lugar, além da geometria que se enquadra minuciosamente no contexto natural, utiliza também os materiais tradicionais do local. Alvar Aalto realmente impregnou nas suas obras uma excecional e inegável relação entre arquitetura e lugar, adaptando as formas geométricas ao seu entorno, influenciando assim a corrente de natureza nórdica que surge nos anos 40, denominada de *New Empirism*, que respeita atenciosamente os agentes relativos ao lugar (como o clima, a topografia, os materiais, a paisagem natural e vegetal).

A ideia de “lugar” é retomada e entendida como prioritária após o insucesso de grande parte das premissas do Movimento Moderno e na sua forma de conceber a cidade e pela sua atitude leviana face às questões ecológicas. Momento que coincide com a recuperação da História e da memória como testemunhos que o Homem não deve esquecer e que devem ser considerados como que um *background* fundamental para o prosseguimento natural da História escrita pelo Homem até hoje.

Tal como Josep Maria Montaner enuncia em *A Modernidade Superada*, contrariando os pressupostos do Movimento Moderno, a cidade é feita de diversos materiais: a representação, os símbolos, a memória, os desejos e os sonhos⁵⁶. A sobreposição contínua de diversos estratos, tempos, arquiteturas, revela a cidade como palco da pluralidade e que por isso, nunca poderá ser interpretada de maneira homogênea.

Para a maioria dos arquitetos da atualidade, a paisagem, o lugar ou o contexto, constituem um ponto de partida fundamental para a prática projetual, seja numa vertente de integração, seja numa posição de demarcação. A referência e a relação estreita e específica que a arquitetura desenha no lugar em que se implanta relaciona-se normalmente com certas obras que intervêm com grande subtilidade e conscientes do contexto que vão passar a integrar. Este é um método de projeto de arquitetos de referência da “terceira geração”, tais como Alvar Aalto, Álvaro Siza Vieira, Eduardo

⁵⁶ Josep Maria Montaner, op. cit, 2001, p. 157.



[123] Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Japão, vista geral de implantação



[126] Museu de Arte Moderna de Forth Worth, Texas



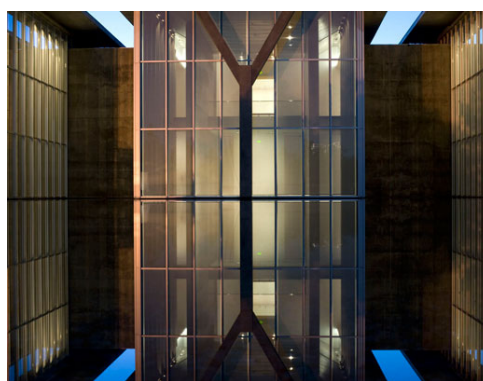
[124] Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Japão



[127] Museu de Arte Moderna de Forth Worth, Texas



[125] Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Japão



[128] Museu de Arte Moderna de Forth Worth, Texas

Souto de Moura ou Tadao Ando, cujas obras quando hipoteticamente idealizadas extrapoladas do local para o qual foram projetadas simplesmente perdem todo o seu sentido. Penso que neste momento a citação de Siza Vieira, que desde o meu primeiro ano a estudar na Faculdade de Arquitetura esteve sempre muito presente, faz aqui todo o sentido como em toda a obra deste arquiteto: “a solução está no sítio.”

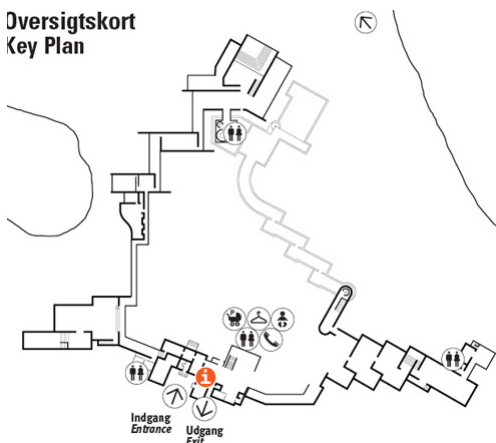
Este tema ganha especial destaque nos projetos em que as condicionantes do lugar se baseiam em espaços como jardins ou parques, onde, na minha opinião, pensar o projeto numa envolvente deste tipo é absolutamente inevitável, interpretando e apropriando-se o edifício de uma paisagem muito rica que pode constituir ligações entre interior e exterior muito interessantes. Da mesma maneira que acho que a implantação de um edifício em pleno centro urbano possa ser igualmente interessante, desde que, tal como numa envolvente paisagística natural, o seu contacto e inspiração nessa mesma envolvente seja consciente, de forma intuitiva e intencional. É neste sentido que se situa o tema deste conceito arquitetónico aqui designado de “interpretação culta do contexto”, baseado numa integração na envolvente cuidadosa e atenciosa relativamente ao preexistente através do seu estudo aprofundado e que requer uma tenaz análise e reflexão (não pretendendo da minha parte descurar de forma alguma, todos os outros tipos de abordagem ao projeto!).

Tadao Ando, o primeiro arquiteto a ser apelidado de minimalista pela crítica, tem como conceito base na arquitetura que produz a subtilidade e intencionalidade de minimizar ao máximo elementos supérfluos e a intervenção no terreno, características que resumem a simplicidade aparente dos seus projetos. A arquitetura deste arquiteto japonês confunde-se facilmente com o terreno e a natureza, o limite é muito ténue, confundindo-se muitas vezes pela abstração que a arquitetura incorpora.

A união entre o minimalismo e a sua particular leitura do regionalismo crítico, cruza os traços premeditados e comedidos da arquitetura com as linhas imprevistas e espontâneas da natureza, acrescentando ainda a relação delicada com as obras de arte que expõe de maneira única. Por oposição aos exemplos retratados anteriormente que se baseiam no aparato formal ou na imagem exterior que contrastam claramente com o contexto da cidade ao qual pertencem, Ando interpreta a sua envolvente exatamente orientado na direção oposta, optando pela contenção formal e adaptando-se ao máximo ao existente. Obras como o **Museu de Arte Contemporânea de Naoshima**, no Japão (1992-94) ou o **Museu de Arte Moderna de Forth Worth**, no Texas (1997-2002), são dois dos exemplos arquitetónicos mais representativos na sua carreira que refletem precisamente esta maneira de abordar a arquitetura.

Mais a norte da Europa, é possível encontrar em Humlebaek (Copenhaga) uma das

Oversigtskort
Key Plan



[129] Museu Louisiana de Arte Moderna,
planta esquemática



[130] Museu Louisiana de Arte Moderna, vista exterior de enquadramento na paisagem



[131] Museu Louisiana de Arte Moderna, vista exterior



[132] Museu Louisiana de Arte Moderna, vista exterior



[133] Museu Louisiana de Arte Moderna, vista interior



[134] Museu Louisiana de Arte Moderna, vista para o exterior de
uma das salas de exposição

intervenções arquitetônicas definitivamente mais marcantes no que toca à relação entre edifício, arte contemporânea e paisagem. Pela mão dos arquitetos Jørgen Bo e Wilhelm Wohlert se desenhou o **Museu Louisiana de Arte Moderna** (1920-2007), que edificado em diversas fases se tornou num exemplo que realmente deve ser tido em conta no que toca ao perfeito diálogo entre natural e construído, interior e exterior, percursos e paragens. Um dos testemunhos da expressão máxima da proximidade unívoca entre arquitetura e paisagem em perfeita harmonia com um acervo de elevada qualidade.

Knud W. Jensen adquiriu este terreno num lugar de singular beleza, um parque sobre o mar Øresund muito rico em vegetação, com árvores centenárias e até um lago, com o intuito de neste espaço construir um museu para albergar a sua coleção de arte privada. A encomenda dirigida a estes dois arquitetos incluía por parte de Jensen duas condições específicas: o novo edifício deveria ser planeado de maneira harmoniosa com a casa de campo existente oitocentista, à qual deveria estar ligada e ainda, o museu deveria ser concebido de maneira a tirar o máximo partido da beleza do sítio sem o destruir.

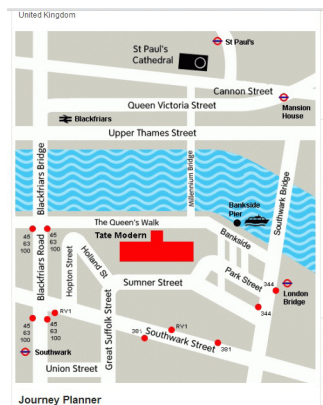
Aclamado como a “obra-prima da arquitetura modernista dinamarquesa”⁵⁷ pelo seu *site* oficial, destaca-se no separtor dedicado à arquitetura do museu, iniciando o texto explicativo é salientado o conceito base arquitetónico: “The fundamental architectural idea of the Louisiana Museum is the co-conception of the architecture with art and nature”⁵⁸.

Com o objetivo explícito de obter um perfeito balanço entre natureza, arte e arquitetura, os arquitetos pretendem que os visitantes experienciem a arte de um modo informal, num ambiente acolhedor e confortante. Tais premissas resultaram num museu que se insinua como casa de campo, de paredes caiadas, utilizando materiais como a madeira e tijolo, tomando como inspiração sobretudo a arquitetura dinamarquesa, mas também a americana e japonesa. Para isto, o edifício dispersa-se pelo terreno, conformando como que um jardim-pátio e debruçando-se sobre o acentuado declive natural do terreno. Os “pavilhões” que se vão soltando de maneira naturalmente espontânea pelo parque, conectam-se através de espaços de passagem envidraçados que, simultaneamente, quebram eixos de visão demasiado longos e reproduzem diferenciados pontos de vista sobre a paisagem, tal como nos espaços interiores cada um se torna singular. A iluminação natural tem claramente um papel preponderante neste museu, introduzida tanto pelas aberturas laterais como zenitalmente, que ocasionalmente é complementada com luz artificial em situações pontuais, assegurando assim, um desempenho muito positivo e aprazível na vivência daquele espaço.

“Jørgen Bo e Wilhelm Wohlert conseguiram uma composição do espaço extremamente engenhosa,

57 in <http://www.louisiana.dk/uk/Menu/Visit+Louisiana/The+museum+and+architecture/The+architecture> (trad.).

58 in <http://www.louisiana.dk/uk/Menu/Visit+Louisiana/The+museum+and+architecture/The+architecture>



[135] Planta esquemática de localização da galeria Tate Modern na cidade de Londres (edifício a vermelho)



[136] Tate Modern, vista geral da cidade enquadrando a galeria Tate Modern e a Basílica de São Paulo na malha urbana



[137] Tate Modern, vista geral da cidade enquadrando o museu e a ponte *Millenium*



[138] Tate Modern, vista exterior da Tate Modern e a ponte *Millenium*



[139] Tate Modern, vista exterior do edifício ao longo da margem sul do rio Tamisa



[140] Tate Modern, vista exterior, fachada oposta ao rio Tamisa

uma síntese espantosamente natural entre o introvertismo pacífico e a abertura pontual, entre a contemplação tranquila da arte e a contemplação descontraída da natureza.”⁵⁹

A cidade de Londres, à semelhança dos casos anteriormente analisados de Bilbao e Paris, por exemplo, também foi aplicado um benéfico projeto de reconversão da zona a sul do rio Tamisa, uma área industrial que se encontrava em desuso e avançado estado de degradação.

No âmbito deste complexo projeto, a dupla de arquitetos Jacques Herzog e Pierre de Meuron ficou encarregue do projeto de reconversão de uma antiga central elétrica, a *Bankside Power Station*, concebida entre 1947-63 por Gilbert Scott, em museu de arte moderna, tornando-se assim posteriormente na **Tate Modern Gallery** (1994-2002). Esta intervenção confirma a tendenciosa reconversão de edifícios, em especial os de carácter industrial, a partir das últimas décadas do século XX, tanto por motivos de necessidade de reabilitação do património arquitetónico no âmbito de estratégias urbanas, como também pela procura por parte dos artistas de espaços distintos das instituições museológicas “tradicionais”.

Além de um renovado perfil da zona sul da cidade, de onde se destaca a recente Tate Modern, este edifício tornou-se desde a sua abertura numa instituição museal de destaque tanto a nível de conteúdos artísticos, como ponto de referência da cidade de Londres a nível mundial. A estratégia arquitetónica passa pela manutenção do monumentalismo preexistente relativamente à escala e consequente imponência e ainda, de certo modo, realçando-o. Para a regeneração desta zona, é ainda de referir que foi determinante o percurso contínuo ao longo margem do rio, como acontece na marginal londrina e ainda pelo facto deste museu se localizar na proximidade da ponte pedonal *Millenium Bridge* (1999), da autoria do arquitecto Norman Foster, o que contribuiu como elemento fundamental para o sucesso deste projeto.

Para isto colabora ainda, anunciando o museu como referência longínqua, uma coroa de luz que pousa sobre a sua cobertura e, de certo modo, prenunciando a sua presença associando-se à chaminé preexistente e fazendo também referência à catedral de São Paulo na margem norte.

Contrastando com a maioria dos exemplos anteriores da temática do “Monumento Urbano”, em que o simbolismo dos edifícios se afirma sobretudo através das suas particularidades formais, a Tate Modern de Londres não destoa das restantes obras destes arquitetos suíços, que seguem fielmente a ideia do despojamento e sobriedade na sua arquitetura. O que se confirma imediatamente pela atitude respeitadora aplicada neste projeto ao edifício preexistente de carácter industrial, pretendendo conservar ao máximo as suas primitivas características. A grande qualidade arquitetónica do edifício original de Gilbert Scott levou assim, os arquitetos a não rejeitar as suas propriedades originais, mas

59 Vittorio Magnago Lampugnani, op. cit., 1999, p.11.



[141] Tate Modern, vista interior, *turbine hall* antes da reabilitação



[142] Tate Modern, vista interior, *turbine hall* atualmente como átrio de recepção do público



[143] Tate Modern, vista interior



[144] Tate Modern, vista para o exterior através do restaurante do museu

sim pô-lo em evidência no perfil da cidade, deixando intocáveis as paredes exteriores e marcando apenas a entrada principal, através de uma espetacular rampa e tornando marcante o edifício através da “caixa de vidro” que paira sobre ele.

“The policy of accretion and even fusion which the practice has adopted towards the Gilbert Scott building has, however, produced an architecture in which one cannot always distinguish between old and new.”⁶⁰

Minimizando a intervenção ao nível exterior, as transformações ocorreram sobretudo internamente, mantendo a imagem forte e sólida que já fazia incontestavelmente parte da margem sul do rio Tamisa. Conservando a estrutura metálica original tripartida e os amplos e característicos espaços do edifício industrial, este museu dedicado à arte moderna organiza o seu *hall* central, que fora em tempos a sala das turbinas, uma espécie de praça protegida enquanto espaço de receção, circulação, paragem e que também funciona como local de exposição. A *Turbine Hall* é, na minha opinião, um espaço marcante tanto pelo seu monumentalismo, como pela permanência do seu cunho e das suas particularidades industriais, ao mesmo tempo conjugados com os elementos da arquitetura contemporânea. Já as duas alas laterais, organizadas em 4 pisos, encontram-se subdivididas com salas de exposição que se distinguem pelas dimensões divergentes entre si ao longo de um percurso sequencial. Tal como pode comprovar-se pelas palavras de Rowan Moore e Raymund Ray:

“At Tate Modern the immensity of the turbine hall, and its diffuse contained light, is truly cathedral-like.”⁶¹

Além da relação intrínseca entre as arquiteturas de dois tempos distintos, constata-se assim, a ligação entre o edifício e a cidade que o circunda, criando uma nova centralidade na cidade de Londres. O posicionamento específico que põe em evidência o eixo imaginário entre a chaminé da antiga central elétrica e a cúpula da Catedral de São Paulo, evidencia ainda a vista privilegiada sobre a cidade londrina, tornando este museu um local fundamental de visita no turismo cultural da cidade, tanto pelo seu conteúdo, como pela zona atrativa que o insere, coadjuvado pela inteligente arquitetura de reabilitação.

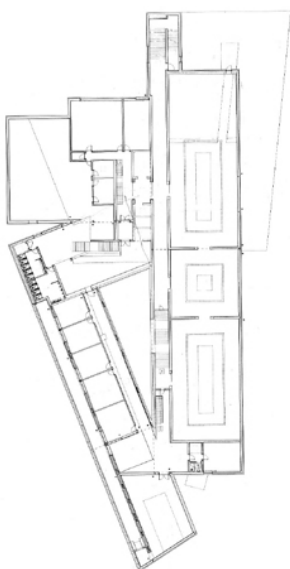
Intencionalmente reservado para o final deste tema, como um dos arquitetos de maior destaque e referência na atualidade e com lugar especial neste conceito projetual arquitetónico, o arquiteto Álvaro Siza Vieira é uma figura incontornável nesta temática. Além de um considerável

60 Rowan Moore e Raymund Ray, *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Londres, Tate Gallery Publications, 2000, p. 29.

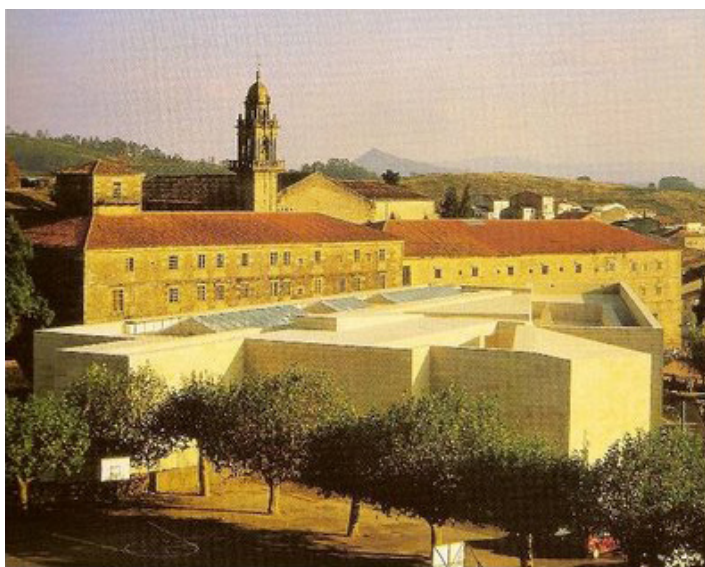
61 Ibidem.



[145] Centro Galego de Arte Contemporânea [A], vista aérea de enquadramento com a envolvente (especial destaque para o Convento de Bonaval [B] e o jardim [C], Rua Valle-Inclán [D] adjacente ao museu)



[146] CGAC, planta do 1º piso



[147] CGAC, vista exterior de enquadramento com a envolvente (especial destaque para o Convento de Bonaval)



[148] CGAC, vista exterior de enquadramento com a envolvente (especial destaque para o Convento de Bonaval)

número de projetos realizados no âmbito da tipologia museal é, incontestavelmente, considerado um dos grandes mestres da arquitetura contemporânea, premiado inúmeras vezes com os galardões mais altos e prestigiantes da arquitetura a nível internacional, Siza Vieira é realmente uma inspiração para várias gerações de arquitetos.

O seu ideal de espaço expositivo é claramente exposta pelo próprio, quando afirma não poder ser de qualquer influência senão Clássica e dando ainda especial atenção à questão da iluminação:

“Nos museus, a luz faz-se doce, cuidadosa, impassível de preferência, e imutável. É preciso não ferir, é preciso não ferir os cuidados do Vermeer, não se deve competir com a violenta luz de Goya, ou a penumbra, não se pode desfazer a quente atmosfera de Ticiano, prestes a extinguir-se, ou a luz universal de Velasquez ou a dissecada de Picasso, tudo isso escapa ao tempo e ao lugar no voo da Vitória de Samotrácia.

A arquitectura do Museu não pode ser senão clássica, provavelmente, distante ou cuidadosa em relação à Geografia e à História (...)”⁶²

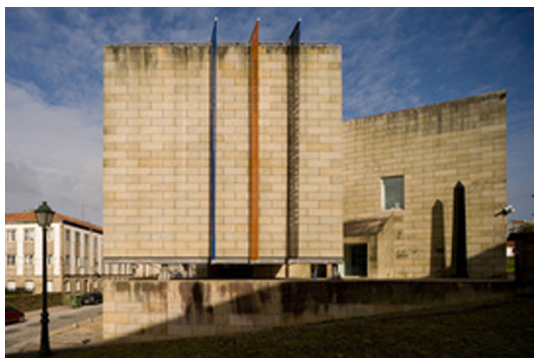
O **Museu Galego de Arte Contemporânea** (1988-93), em Santiago de Compostela, marca decisivamente a sua carreira como arquiteto, dando continuidade a uma série de projetos focados na componente pública, neste caso um equipamento cultural. O museu tinha condicionantes contextuais muito precisas, além da implantação no centro histórico da cidade de Santiago de Compostela, o museu tinha ainda de resolver a delicada convivência com um edifício preexistente também de valor histórico, o Convento de Santo Domingo de Bonaval, onde este novo edifício se deveria implantar no seu parque e afastar-se da rua, tal como propunha a Junta da Galiza. Mas Siza, tal como reconhecia a importância do convento na malha da cidade, também defendia que o equipamento museal era igualmente importante na vida da cidade e das pessoas, de tal forma que, graças à sua particular forma de projetar, habilmente convence o seu cliente a trazer o seu museu para o perfil de rua e ao mesmo tempo não ofuscar ou tirar o protagonismo do antigo convento.

Numa posição completamente oposta aos exemplos que vimos no tema anterior, num mesmo contexto histórico Álvaro Siza tira partido de todos os elementos que o rodeiam e assim motiva e obtém as intenções subjacentes ao seu projeto, que neste caso se baseiam substancialmente no convento: “o jardim, os terraços, as linhas horizontais, o outro edifício, com a sua fachada dupla – são como que as raízes do museu”⁶³.

Defrontando-se e partilhando o mesmo jardim, museu e convento parecerem ter sido

62 Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, *Álvaro Siza: Expor on Display*, Porto, Fundação de Serralves, 2005, p. 43.

63 Álvaro Siza, “*Mentiras de arquitectura*” (1994) in *Uma questão de Medida*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009, p. 209.



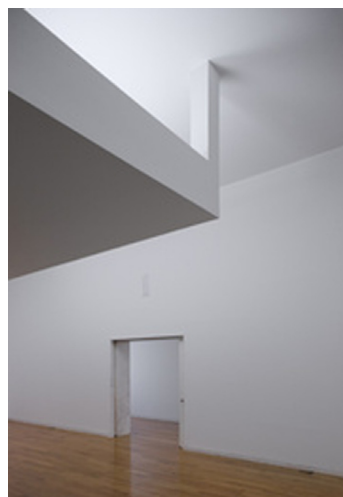
[149] Centro Galego de Arte Contemporânea, vista exterior



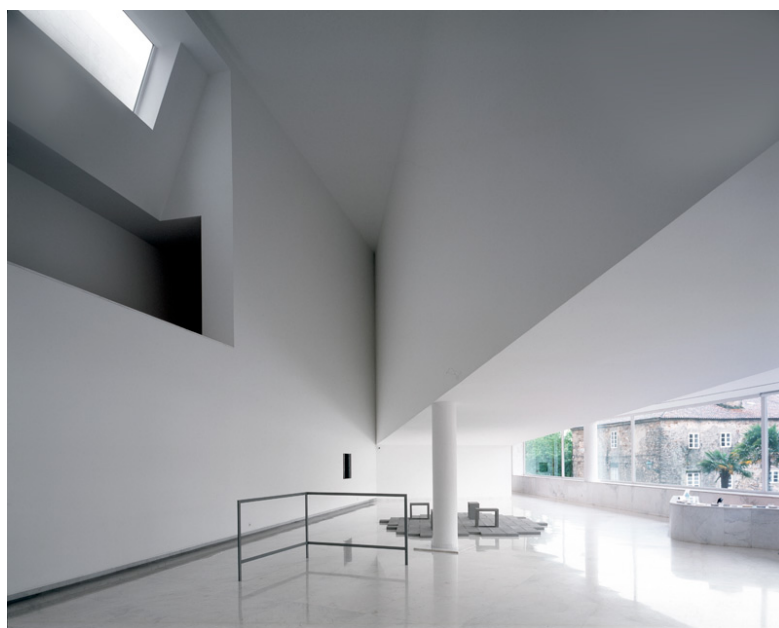
[150] Centro Galego de Arte Contemporânea, vista exterior desde o jardim envolvente



[151] Centro Galego de Arte Contemporânea, vista interior, zona de entrada



[152] Centro Galego de Arte C., sala expositiva, “mesa invertida”



[153] Centro Galego de Arte Contemporânea, vista interior, zona de entrada

planeados num mesmo projeto desde o início de forma harmoniosa e sem colocar nenhum dos dois em segundo plano ou fazer do museu um anexo do convento. Remetendo para a questão da monumentalidade que um edifício desta estirpe adquire quase que inevitavelmente, o arquiteto afirma que, apesar de não querer retirar qualquer protagonismo à fachada da igreja mas mantendo um certo equilíbrio no perfil da cidade, jogou de forma sábia recorrendo ao efeito de escala com as fachadas dos dois edifícios, a do museu e a da igreja adjacente⁶⁴. Para isto, as fachadas do museu tornam-se monumentais devido à quase ausência de aberturas e de elementos ornamentais ou de pormenor, podendo ter assim, a sua própria presença própria e forte, tal como a igreja.

Deste modo, o Centro de Arte assenta numa plataforma jogando com as cotas existentes e artificiais, do jardim e da rua com a do próprio edifício, materializado num volume denso, de faces lisas e introspetivo. Desenvolvendo o programa do museu em torno de um pátio interior de pé-direito duplo com a precisa forma de triângulo equilátero, o arquiteto dispôs o programa expositivo horizontalmente ao longo dos dois “braços” mais longos. A tensão criada no vértice de encontro dos dois braços transforma-se no momento da entrada no edifício, que os visitantes alcançam após a subida de uma rampa ao longo de toda a fachada principal ou através das escadas perpendicularmente ao sentido da rua.

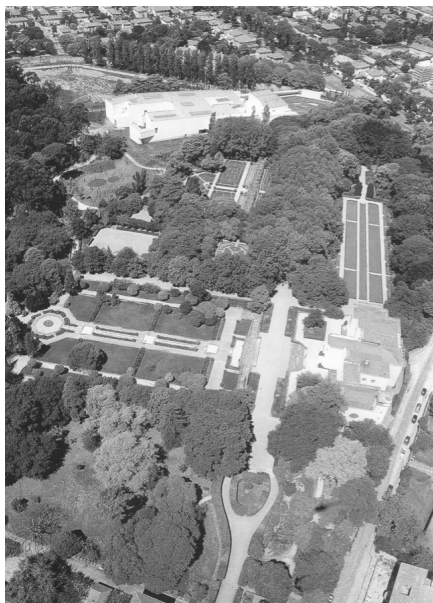
A organização programática interior pode ser facilmente perceptível pela volumetria exterior. Sendo os dois “braços” já retratados dedicados às salas de exposição, os volumes adicionais identificam por sua vez, as adicionais funções atribuídas ao museu contemporâneo. Apesar do esquema de *enfilade* clássica aplicado à disposição das salas expositivas, estes espaços e percursos não se tornam de forma alguma monótonos nem pouco adaptáveis e são ainda, habilmente articulados com os espaços dedicados ao lazer, já que, como explica o próprio arquiteto:

“Tal como noutros museus que desenhei, optei por vários espaços muito bem definidos. Não é um espaço aberto, mas uma sucessão de salas, a níveis diferentes, que apresentam diferentes escalas, diferentes dimensões. Há salas altas, salas baixas, maiores ou menores, permitindo uma adaptação do museu para qualquer tipo de exposição. Poderia acrescentar que, para além disso, um museu funciona hoje como centro de convívio, tendo que dispor de uma série de espaços de uso público, como sejam o café e a loja, os quais desempenham um papel importante na sua vida financeira.”⁶⁵

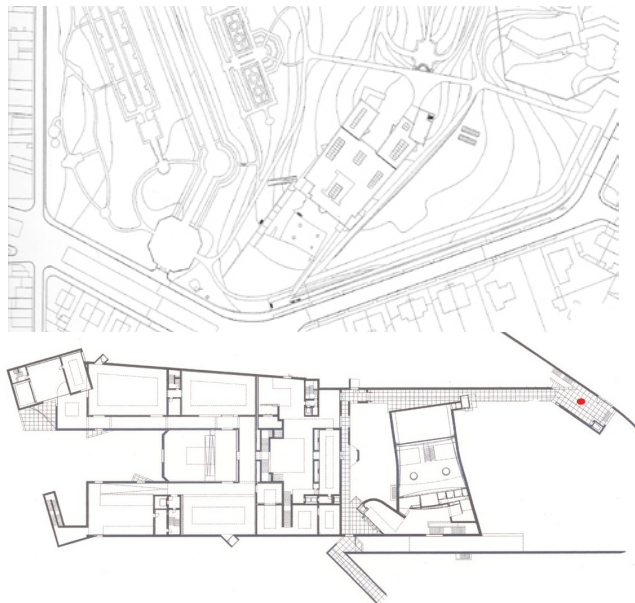
A preocupação do arquiteto em conceber espaços que se adaptem ao máximo à função que lhes compete, incentivou-o na altura de projetar este museu na criação do sistema de iluminação normalmente apelidado de “mesa invertida”. Este método de iluminação foi posteriormente aplicado

64 Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, *Álvaro Siza: Expor on Display*, Porto, Fundação de Serralves, 2005, p. 51.

65 Álvaro Siza, op. cit., 2005, p. 51.



[154] Museu de Serralves, vista aérea museu, casa e parque



[155] Museu de Serralves, planta de implantação e [156] planta do piso térreo



[157] Museu de Serralves, vista exterior



[158 | 159] Museu de Serralves, vista exterior



[160] Museu de Serralves, vista exterior

noutros edifícios, como o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, surgindo da vontade de ocultar as infra-estruturas de ventilação e iluminação que, segundo ele, interfeririam com a linguagem da sala e, consequentemente, com a pacificidade do momento de contemplação das obras de arte.

Alguns anos mais tarde, proporcionou-se a oportunidade de Álvaro Siza conceber um museu em território nacional, no Porto. Mais uma vez, o arquiteto depara-se com um contexto delicado, onde as preexistências têm uma grande força e que só um arquiteto de grande genialidade como este é, poderia ter resolvido da maneira mais subtil e perspicaz como o fez para o **Museu de Arte Contemporânea de Serralves** (1996-99).

Este equipamento situado num local privilegiado e de singular beleza, no Parque pertencente à Fundação de Serralves, estabelece um delicado diálogo com o parque, os jardins, a Casa de Serralves⁶⁶ e a cidade do Porto. Mais uma vez o edifício dispõe-se numa vertente completamente oposta às premissas adotadas pela maioria dos autores do tema tratado anteriormente (o “Museu Ícone”), onde a sua presença discreta na malha urbana passa despercebida aos olhos mais atentos de quem passa na Rua de Dom João de Castro.

“Dir-me-ão: mas qualquer outro arquitecto poderia ter concebido o museu. É verdade. Mas não assim. Não nesta escala, não nesta justa proporção, não nesta subtileza de formas que parecem quase imateriais ou que, de outras vezes, se nos revelam na extrema plasticidade e dinâmica que lhes permite encetar os melhores diálogos com o espaço envolvente. (...) A sua entrada discreta, para a qual quase parece que somos absorvidos, como se para entrar num outro universo. A justeza dos espaços, a sua claridade e a sua serenidade. O modo como os volumes entre si se articulam. A fluência da luz nos seus espaços. O modo como os jardins parecem quadros, quando observados das janelas. Admiráveis paisagens, de resto, como nem sabíamos haver. O modo como se redesenham os jardins. A lição de justeza harmonia. Tudo isto é muito, é mesmo, talvez, demasiado.”⁶⁷

Com certeza me seria difícil encontrar palavras que melhor descrevessem Serralves como estas de Bernardo Pinto de Almeida, com todas as sensações que provoca e acarreta em si, a subtileza do encaixe na paisagem, a comunicação entre interior e exterior pontualmente certa e habilmente pontuando percursos e espaços, além do prazer que se sente numa arquitetura acolhedora e estimulante como esta.

O projeto para este museu demorou vários anos a ser definido, tanto em termos programáticos como, consecutivamente, formais. A sua premeditada localização afasta o grande volume da rua,

66 A autoria da Casa de Serralves poderá ser atribuída, com alguma precaução, a Charles Siclis, cuja participação se revelou decisiva na conceção global do projeto, e a José Marques da Silva que o desenvolveu, alterou e executou, 1925-1944.

67 Bernardo Pinto de Almeida, “*O Cristal de Siza*” in Paulo Martins Barata (coord.), *Álvaro Siza: Museu de Serralves*, Lisboa, White & Blue, 2001, p.73.



[161] Museu de Serralves, vista exterior, zona da entrada



[164] Museu de Serralves, vista exterior, pátio na zona da entrada



[162] Museu de Serralves, vista exterior, zona da entrada



[165] Museu de Serralves, vista exterior



[163] Museu de Serralves, vista exterior, pátio zona da entrada



[166] Museu de Serralves, vista exterior, pátio oposto ao da entrada

anulando uma possível presença impositiva: “O edifício nunca é visível na sua totalidade. Quando se dá a volta, vêem-se fragmentos, grandes panos de parede, mas nunca a totalidade do edifício, sendo a percepção interrompida pelas árvores.”⁶⁸

O edifício irregularmente paralelepípedo em formato de U, insere-se delicadamente no parque, estabelecendo relações e orientações físicas e visuais entre eles. Numa quase simetria, o edifício conforma dois pátios nos extremos da composição, um primeiramente percecionado quando se procede ao momento da entrada que acompanha o visitante até ao interior do edifício, conduzindo-o através do muro e da pala que abrigam e guiam o percurso.

O espaço dedicado à exposição concentra-se essencialmente no centro da composição arquitetónica e adotando a ideia de *enfilade* clássica, todas as salas se dissemelham entre si, apesar do percurso definidamente orientador ao longo das salas, conduzindo assim o público, tal como acontece já no Centro Galego de Arte Contemporânea.⁶⁹ Contudo, esta galeria de acesso às salas de exposição em U não se estabelece tão rigidamente como nos museus de matriz clássica, oferecendo ao usuário uma liberdade de visita que o permite optar na maneira como fazer o seu percurso, sem obrigatoriamente o percorrer por completo.

Quanto às salas de exposição, o arquiteto realmente reinventa o museu clássico, introduzindo a diversidade na regularidade pela conformação variável das salas, tanto nas dimensões como na iluminação, ou ainda nos pontos estratégicos de contacto visual com o exterior, tornando o percurso e a vivência destes espaços num momento especial e único⁷⁰.

“Em contraste com muita da recente arquitectura de museus, e com a síndrome da ‘caixa branca’, os espaços expositivos de Siza, qualquer que seja a sua escala, são caracterizados por uma desarmante intimidade.”⁷¹

Além dos espaços dedicados à livraria, restaurante, biblioteca e auditório, por exemplo, denota-se a preocupação do arquiteto em conceber um edifício que harmonize as diferentes funções do museu contemporâneo articuladamente e de acesso claro para o visitante.

A qualidade arquitetónica e a assinatura do projeto por parte de um arquiteto reconhecido a nível internacional, são também uma mais-valia na sua divulgação e na obtenção de um consagrado êxito por parte do público. Não obstante, o seu sucesso arquitetónico e o impacto na vida cultural da

68 Álvaro Siza, “*Mentiras de arquitectura*” in *Uma questão de medida*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009, p. 209.

69 João Fernandes, “*Álvaro Siza: O regresso do Arquitecto ao Museu*” in Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, *Álvaro Siza: Expor on Display*, Porto, Fundação de Serralves, 2005, p. 12.

70 Facto salientado por João Fernandes durante a entrevista realizada no âmbito da dissertação, ver terceira parte deste trabalho “Diálogos e considerações finais”.

71 Peter Testa, “*Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza*” in Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, *Álvaro Siza: Expor on Display*, Porto, Fundação de Serralves, 2005, p. 15.



[167] Museu de Serralves, corredor de distribuição para as salas de exposição



[168] Museu de Serralves, sala de exposição



[169] Museu de Serralves, sala de exposição



[170] Museu de Serralves, sala de exposição

www.visitporto.travel/Visitar/Paginas/Descobrir/ListTAGs.aspx?TagID=12

VISITAR
AGENDA
 14°
Pesquisa

oportunity
to discover

DESCOBRIR

| A SUA VIAGEM | APPS MÓVEIS | COMUNIDADE | PORTO CARD

Início > Descobrir > A não perder

A não perder

Zonas do Porto	-
Temas	-
Visitar	-
Entrete nime nto	-
Alojamento	-
Come r & Beber	-

Visitar

Museu de Arte Contemporânea de Serralves

Museus e Centros temáticos

Local: Rua de D. João de Castro, 210, 4150-417 Porto

Cartões de desconto: Porto Card

Projectado pelo arquitecto Siza Vieira, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves é o primeiro projecto do género em Portugal e também o maior centro cultural multidisciplinar do norte do país. Único na sua sobriedade arquitectónica e ambiente natural, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves é actualmente o museu pago mais visitado de Portugal onde são apresentadas exposições temporárias dos mais importantes artistas nacionais e estrangeiros, estando inserido nos principais circuitos de arte contemporânea. O Museu é a pedra angular da Fundação de Serralves, cuja missão é sensibilizar o público para a arte contemporânea e o ambiente. Localizada no coração do Porto, a Fundação de Serralves está instalada na propriedade construída por Carlos Alberto Cabral (Conde de Vizela), entre as décadas de 20 e 40 do século XX, reunindo num só espaço um Museu de Arte Contemporânea, um Parque e uma Casa Art Déco, bem como espaços de lazer, loja, livraria, restaurante, e Casa de Chá.

Recomendado para

- Famílias
- Jovens
- Seniores

3
0

Gosto
Twheetar

o meu Guia

Tem 0
Favoritos

Organizar percurso

[171] Site do turismo do Porto (<http://www.visitporto.travel>)

cidade, tanto a nível nacional como internacional, são dignos de uma capital mundial.

De facto, verifica-se que de entre os museus dedicados à arte contemporânea no nosso país, o Museu de Serralves é o que tem alcançado a maior projeção a nível nacional e internacional em termos arquitetónicos e em termos de divulgação como revistas ou livros dedicados à arquitetura, além das suas coleções e atividades que se revelam, desde a sua abertura, de elevada qualidade e que motivam a grande aderência por parte do público (tal facto foi efetivamente salientado por todos os entrevistados que colaboraram generosamente nesta dissertação⁷²).

Atendendo ainda à informação disponível *online*, a atenção por parte do *site* do turismo do Porto é dada pela rubrica “a não perder” e ainda tem lugar no roteiro de três dias pela cidade do Porto sugerido pelo *New York Times* (no separador “*New York Times* sugere”), onde é descrito como “(...) primeiro projeto do género em Portugal e também o maior centro cultural multidisciplinar do norte do país. Único na sua sobriedade arquitetónica e ambiente natural, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves é atualmente o museu pago mais visitado de Portugal onde são apresentadas exposições temporárias dos mais importantes artistas nacionais e estrangeiros, estando inserido nos principais circuitos de arte contemporânea.”⁷³

Já no *site* institucional, este tem disponível no separador “Visitas em Serralves” um outro secundário denominado de “Visitas aos Espaços Arquitetónicos”, uma visita que dá a conhecer os bastidores das montagens e desmontagens entre exposições, numa fase em que habitualmente os visitantes não têm acesso, dando ainda ênfase no texto: “Não perca esta oportunidade de ganhar um olhar diferente sobre um dos mais importantes exemplares da obra do Arquiteto Siza Vieira - que vai ser distinguido este ano com o Leão de Ouro pela sua carreira na Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza, em Itália.”⁷⁴

Quando se acede à categoria “Museu”, os separadores são óbvias referências relativamente à importância da componente arquitetónica, entre a “História”, “Coleção” e “Exposições”, por exemplo, surgem o da “Arquitetura”, “Plantas” e “Imagens” (neste último além de fotografias recentes do museu, é interessante ver fotografias do edifício em fase de construção). O separador dedicado à “Arquitetura” subdivide-se em dois capítulos, um relativo ao “Projeto” e outro ao “Arquiteto” (dedicado ao percurso profissional de Álvaro Siza). No primeiro são disponibilizados alguns dados técnicos (tais como materiais de construção, materiais de revestimento interior e exterior e dimensões do projeto), além do texto descritivo (que foca aspetos como a sua disposição no terreno, os programas que o integram, como a livraria, o restaurante ou áreas de oficinas), realçando algumas peculiaridades do foro arquitetónico:

⁷² Ver terceira parte da dissertação, “diálogos e considerações finais”.

⁷³ in <http://www.visitporto.travel>

⁷⁴ in <http://www.serralves.pt>

[←](#) [→](#) [C](#) | www.serralves.pt/gca/?id=62

HOME | ENGLISH | Pesquisar

SERRALVES

FUNDAÇÃO MUSEU BIBLIOTECA AUDITÓRIO PARQUE CASA

- EXPOSIÇÕES
- ITINERÂNCIAS | CO-PRODUÇÕES
- VISITAS EM SERRALVES
- MÚSICA | DANÇA | PERFORMANCE
- CINEMA
- COLÓQUIOS | SEMINÁRIOS | CURSOS
- CRIANÇAS | JOVENS | FAMÍLIAS
- ESCOLAS
- GRUPOS COM NECESSIDADES ESPECIAIS
- TURISMO CULTURAL
- SERRALVES EM FESTA

LOGIM | E-NEWSLETTER | MULTIMEDIA | COMUNICAÇÃO SOCIAL | COMUNIDADES COMO CHEGAR | INFORMAÇÕES GERAIS

ARQUITECTURA

O Museu de Serralves é um edifício da autoria do arquitecto Álvaro Siza, convidado no início da década de 90 para conceber um projecto museológico que tivesse em consideração singulares condições de espaço e de integração paisagística. Os primeiros estudos datam de 1991 e a construção iniciou-se cinco anos depois. A implantação do edifício aconteceu no espaço da horta da antiga Quinta de Serralves, uma zona que, devido ao seu declive, permitiu semi-enterrá-lo, minimizando o seu impacto no espaço envolvente. Esta escolha permitiu, ao mesmo tempo, evitar o abate de árvores e facilitar o acesso do público ao Museu, a partir de uma nova entrada aberta na Rua D. João de Castro. Em 1998 iniciou-se o arranjo paisagístico da envolvente do Museu, da autoria de João Gomes da Silva. Uma das principais premissas na origem do projecto foi a relação que o edifício estabelece com o exterior através das amplas janelas, tendo-se optado pela introdução de vegetação originária do Norte de Portugal e pela criação de maticos verdes e de clareiras. Esta nova paisagem veio acentuar a importância da luz como elemento potenciador de diferentes perspectivas sobre o edifício e os espaços que o envolvem.

APRESENTAÇÃO
HISTÓRIA
ARQUITECTURA

- PROJECTO
- ARQUITECTO

PROJECTO MUSEOLÓGICO
COLECÇÃO
EXPOSIÇÕES
ITINERÂNCIAS
BES REVELAÇÃO 2012
SERVIÇO EDUCATIVO
PUBLICAÇÕES
PLANTAS
IMAGENS
PROJECTO DCA –
DIGITALIZAÇÃO DE ARTE
CONTEMPORÂNEA

AGENDA

18 Agosto

BILHETEIRA

LOJA

[172] *Site da Fundação de Serralves* (<http://www.serralves.pt>)

“Outros aspetos a salientar prendem-se com a presença de perspetivas longas, sugerindo aos visitantes prolongamentos para o exterior ou “fugas” para o jardim, a combinação de iluminação artificial e natural, ou a utilização de materiais locais para a cobertura do edifício. A organização do espaço expositivo responde também a alguns pedidos da direção artística, permitindo percursos inesperados e oferecendo uma maior flexibilidade e funcionalidade à realização das atividades.”⁷⁵

Ainda em relação a materiais de divulgação, além dos específicos para visitantes disponíveis no museu, como por exemplo os panfletos, existem já diversas publicações em colaboração com algumas editoras, algumas dedicadas exclusivamente ao projeto arquitetónico e outras de forma parcial, num desses casos destaca-se o livro *Álvaro Siza: expor on display*, coordenado e produzido pela Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea⁷⁶.

Tal como na maioria dos museus, a questão da adequação do contentor arquitetónico às obras de arte que tem como função expor, surge inevitavelmente, sendo o Museu de Serralves contestado por alguns críticos ou artistas como uma arquitetura demasiado carismática e sensorial.

“Há também os que pensam que Siza, arquiteto exemplar, não é o indicado para desenhar museus. Que os seus espaços são arquitetonicamente tão fortes, que constroem as próprias obras de arte. Que quase determinam quais podem, ou não, entrar. Ora eu acho que um museu é um filtro. Que toda a arte vista – devida aos seus diretores, aos seus comissários, aos seus espetadores também – depende de escolhas sucessivas, porque todo o ato de cultura implica, sempre, uma escolha. (...) Não sei porque é que o arquiteto não haveria de participar também nesta escolha. Tornando determinante que algumas obras aí possam alojar-se e evidenciando, pelas suas formas, que outra já não serão tão bem vindas. Ou que se adaptem.”⁷⁷

Desta forma, diria que o projeto do museu de Serralves além da qualidade fundamental e indiscutível das suas coleções temporárias para a captação de públicos, é também inteligível que a fruição do edifício por parte dos seus visitantes é um fator determinante. É inegável a qualidade e interesse que provoca este equipamento no público e, de facto, existe uma certa percentagem que se interessa predominantemente pela arquitetura deste, na qual os seus visitantes anseiam viver e sentir com todos os sentidos. Paulo Martins Barata parece ser da mesma opinião quando afirma: “em quaisquer circunstâncias, o museu de Siza é um sucesso e, a seu crédito, os visitantes afluem aos milhares, deslumbrados pela arquitetura”⁷⁸.

⁷⁵ Ibidem

⁷⁶ Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, *Álvaro Siza: Expor on Display*, Porto, Fundação de Serralves, 2005.

⁷⁷ Bernardo Pinto de Almeida, “O Cristal de Siza” in Paulo Martins Barata (coord.), *Álvaro Siza: Museu de Serralves*, Lisboa, White & Blue, 2001, p. 73-74.

⁷⁸ Paulo Martins Barata, “Serralves em perspectiva: Condições de habitabilidade da Obra de Arte” in op.cit., 2001, p. 35.

Ou mesmo como Bernardo Pinto de Almeida, proferindo Serralves como uma das “catedrais do século XX”, destacando não só a arquitetura do museu, assim como o seu autor: “Virão de longe para ver o Museu de Siza e de Serralves, como dantes se ia ao Cairo, ou a Atenas, para ver as grandes obras. As coisas boas são feitas deste modo.”¹

¹ Bernardo Pinto de Almeida, “*O Cristal de Siza*” in op. cit., 2001, p. 74.

Alegoria da Neutralidade

“A minha decisão é clara. Penso que o museu deverá ser entendido como um abrigo da obra de arte, como um local onde deve ser possível visualizar a obra de uma forma simples, completa, sem restrições, nem pretensões (...). Para tal, são necessários espaço, paredes e luz. A melhor luz vem de cima; a melhor sala para este fim tem paredes cegas e altas, poucas portas e luz zenital, não tem janelas laterais, nem divisórias, nem rodapés, nem lambris, nem apainelados, nem chão brilhante; além disso, também não tem cor.”⁷⁹

A relação tão próxima e absolutamente indissociável entre arte e arquitetura, há muito que é controversa e ainda hoje não encontrou uma posição pacífica para muitos, em especial para certos observadores, artistas e curadores que contestam a arquitetura por se sobrepor ou mesmo anular as suas obras. Goerge Baselitz, artista alemão, deixa claro com as suas palavras, as suas aspirações quanto aos valores que espera encontrar na arquitetura que recebe as obras que produz. O que se pretende é uma arquitetura que se “autoelimine” perante o conteúdo que tem por finalidade expor, despretenhosa de qualquer tipo de protagonismo, ausente valores simbólicos, ou seja, numa única palavra, a chamada “arquitetura neutra”.

É fomentado neste paralelismo entre as artes que surge, no século passado, o conceito do “cubo branco”, um espaço idealizado como o modelo ideal para albergar as obras da Arte Moderna que vinham surgindo sempre cada vez mais nas formas mais díspares e imprevisíveis. A ideia do “cubo branco” começou a ser difundida e discutida, sobretudo a partir dos anos 60, tendo como principal momento de reflexão e afirmação no ano de 1976, quando Brian O’Doherty teoriza este conceito no seu *“Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space”*⁸⁰.

“A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma.”⁸¹

E a ter em conta as palavras de Goerge Baselitz e de inúmeros outros artistas e, até mesmo curadores, esta é uma idealização que continua atual e a ser aplicada por muitos arquitetos na área da arquitetura museal. A comprová-lo pode ainda ver-se a opinião de Markus Lüpertz, um outro artista alemão que em 1984 manifestava a sua convicta posição contra as construções museais, afirmando que:

79 Goerge Baselitz cit. por Paulo Martins Barata, *“Serralves em Perspectiva: condições de habitabilidade da Obra de Arte”* in Paulo Martins Barata, *Álvaro Siza: Museu de Serralves*, Lisboa, White & Blue, 2001, p. 25.

80 Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, primeira edição de 1976.

81 Brian O’Doherty, *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 3.

“Todos estes museus novos podem, na realidade, ser construções belas e notáveis, mas tal como toda a arte, são hostis em relação a outros géneros artísticos. (...) A arquitectura deveria ter a grandeza de espírito suficiente para se apresentar de forma a permitir a subsistência da arte no seu interior, sem que a arte seja afugentada pelas aspirações artísticas da arquitectura, ou ainda pior, sem que a arte seja explorada pela arquitectura como ‘mera decoração’.”⁸²

Apesar de este tema ter um grande enfoque na atualidade, vem já, pelo menos, dos inícios do século XIX, onde nos primeiros museus públicos se destacava a decoração e policromia copiosas. Acendendo assim, a possível dicotomia entre contentor e conteúdo, debatendo-se até que ponto deveria ser “desenhado” ou não o museu. Museus da época como a Gliptoteca de Munique (de Leo von Klenze, 1815-1830) ou o Altes Museum de Berlim (de Schinkel, 1823-1830) são, segundo Josep Maria Montaner, tudo menos neutros, de extrema decoração interior e definição formal.⁸³

Este tema viria a reentrar diretamente para o centro do debate arquitetónico com os movimentos de vanguarda e o Movimento Moderno. Num momento de profunda transformação e revisão dos princípios das artes, a oposição à excessiva ornamentação dos museus de inspiração palaciana do século XIX, é um ponto de partida fundamental para que arquitetos e museólogos encontrem na arquitetura depurada o espaço expositivo ideal para as obras de arte.

Assistiu-se assim, à introdução de um novo conceito de edifício público, na ambição de produzir uma arquitetura mais humana e igualitária, feita do homem para o homem e à sua escala. Estes valores do “homem moderno” tiveram como máxima representação o Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque, projetado por Philip Goodwin e Edward Durrell Stone (1932-39). Este edifício apresenta-se semelhante a um edifício de escritórios ou um estabelecimento comercial (pelos materiais utilizados, forma de organização em altura, pelo seu contexto), tal como os edifícios a ele contíguos. Neste sentido, o MoMA assumiu desde logo, os princípios do Estilo Internacional e recusou qualquer tipo de referências clássicas.

Assistiu-se assim, pela primeira vez, à concretização de um momento único da História da arquitetura, com este equipamento público que opta por uma planta livre, desenvolvendo-se em altura, numa linguagem despojada e ainda destinada a acolher obras da Arte Moderna, como nunca antes tivera acontecido. De certo modo, poder-se-á ainda referir que este constitui ainda, aproximações ao modelo de museu de Le Corbusier, o Museu do Crescimento Ilimitado:

“(...) con la sua facciata spoglia inserita nella cortina edilizia rivestita in thermolux, le gallerie sovrapposte su quattro piani, a pianta libera (*loft-like*) e organizzate con partizioni mobili, ripercorre alcuni aspetti del museo a crescita illimitata. Non a caso un cronista, all’apertura, osserva che “i due

82 Markus Lüpertz citado por Stanislaus von Moos, “Explosão de Museus: Fragmentos para um Balanço Final” in Vittorio Magnago Lampugnani, op. cit., 1999, p.15.

83 Josep Maria Montaner, Museos para el nuevo siglo/Museums for the new century, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p. 7.

architetti hanno interpretato con umiltà e devozione tutto ciò che il ben più famoso Le Corbusier aveva detto sulla casa intesa come ‘macchina per abitare’ e hanno deciso di fare del museo una macchina per esporre i dipinti e niente di più”.⁸⁴

Numa posição revolucionária, o MoMA é realmente um exemplo basilar na arquitetura quando deixa de lado a postura de protagonista na cidade e “camuflando-se” na paisagem urbana, assumiu uma posição de anti-monumentalidade e anti-simbólico.

Assim, o conceito da neutralidade intrinsecamente ligado ao Modernismo, constituiu um dos principais temas da arquitetura do século XX, na sua incessante busca do espaço como unidade neutral, remetendo para uma sobriedade que pudesse fazer da arquitetura um simples suporte silencioso. Este conceito associado ao espaço funcional, flexível e de caráter universal, constitui as premissas base para o “museu-contentor” simplificado e homogêneo.

O conceito de “cubo branco” sobrevive até hoje e bem presente na arquitetura da atualidade, que entretanto teve espaço e tempo para amadurecer e evoluir esta ideia de neutralidade que vinha desde o início do século XX. Para Josep Maria Montaner os museus que seguem a linha minimalista são, “sem dúvida, obras que recriam as formas mais essenciais e estruturais e tentam ir mais além da evolução do tempo e dos recursos tecnológicos”⁸⁵, buscando uma ideia arquetípica ou essencial do museu como “tesouro primitivo, lugar sagrado, escavação arqueológica, pórtico público, espaço intemporal da luz”⁸⁶.

Para isto, contribuiu em grande parte a Arte Minimal, na qual a arquitetura mais debruçada sobre este tema encontrou uma grande afinidade com os princípios da sua arte e dos seus artistas, a partir dos anos 60. Foi nos trabalhos e investigações nesta área que se destacaram artistas como Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Tony Smith ou Robert Morris, artistas que viam a instituição museal como uma “prisão” que distanciava a arte da vida.

“Diz-se que, em 1797, Faujas de Saint-Fond terá afirmado acerca das fábricas: ‘L’architecture est une peste pour ces sortes d’établissements!’” Eu digo o mesmo acerca dos museus. A forma pode não acompanhar rigorosamente a função mas o meu axioma é que a forma nunca deverá violar a função. Por si mesmas, e a despeito da função, as “formas” são ridículas. Uma das razões por que os museus de arte são tão populares entre os arquitetos e tão bizarros é que estes devem pensar que a função não existe, tal como para os clientes, uma vez que, para ambos, a arte não tem significado. Os museus tornaram-se uma expressão exagerada, distorcida e redundante dos seus arquitetos, muitos dos quais são incapazes de “expressão”.⁸⁷

84 Luca Basso Peressut, op. cit., 1999, p. 26 – fazendo referência a H. Mc Bridge no discurso de abertura do museu MoMA, a 13 de Maio de 1939.

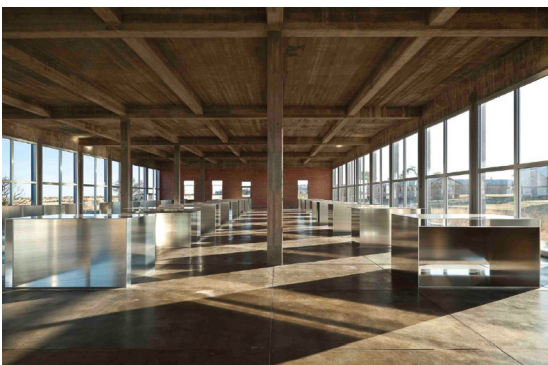
85 Josep Maria Montaner, *Museus para o século XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 44.

86 Ibidem.

87 Donald Judd cit. por Paulo Martins Barata, op. cit., 2001, p. 29.



[173] Fundación Chinati, Marfa (Texas), vista exterior



[174] Fundación Chinati, espaço de exposição



[175] MoMA, vista exterior da rua



[178] Museu Nac. de Arte Ocidental, Tóquio, vista exterior



[176] MoMA, vista exterior oposta à fachada da rua



[179] Museu Kimbell, Fort Worth, vista exterior



[177] MoMA, vista interior

Nomeadamente Donald Judd, foi um dos artistas que procurou obsessivamente o espaço perfeitamente inalienável, apático, que pudesse acolher de maneira “justa” as suas obras. Após a sua recusa em expor nos museus e centros de arte das grandes capitais, fundou a **Fundação Chinati**, em Marfa (Texas), onde pôde pôr em prática os preceitos e ideais que tanto idealizava de uma arquitetura neutra face às suas peças de arte. Este projeto pode, na minha opinião, efetivamente ser considerado como a experiência máxima da relação minimalista idealizada ente contentor e conteúdo e ainda, como um precursor de muitos projetos de museus e centros de arte contemporânea dos últimos tempos.

Esta inadequação que muitos artistas sentem ao expor as suas obras continua perfeitamente atual na arte e nos museus contemporâneos como uma questão patente nas problemáticas artísticas, tal como refere Katharina Fritsch:

“Pessoalmente, acho grande parte das exposições uma verdadeira desilusão. O artista esforça-se tanto por fazer resultar a sua obra, esforça-se para chegar ao cerne de uma questão insistentemente trabalhada e depois vê-se obrigado a montar a obra numa sala de museu, que acaba por a anular. Onde estão os museus adequados aos meus trabalhos?”⁸⁸

De facto, a ideia do museu como contentor introduzida pelos arquitetos do Movimento Moderno, detentor de uma arquitetura assente em princípios minimalistas, tais como a abstração, a geometria elementar, o monocromatismo, a regularidade e a sobriedade, é um tema recorrente e influente, elevado ao máximo da sua simplificação nas últimas décadas. Indubitavelmente um dos temas mais proeminentes na arquitetura museal do século XX e chegada ao século XXI, a conceção de um espaço neutral tornou-se uma das diretrizes fundamentais para o museu de arte contemporânea, onde mais uma vez o MoMA de Nova Iorque se antecipa como o anunciador da tendência, rompendo pioneiramente com os protótipos historicistas de Oitocentos. O MoMA tornou-se efetivamente um modelo para a posteridade, capaz de influenciar muitos outros que se realizaram posteriormente, o que faz deste museu de Arte Moderna, o principal precursor do paradigma do *white cube*, já que teve uma grande preponderância no meio arquitetónico sendo capaz de revolucionar as poéticas museais na segunda metade do século XX.

O protagonismo do MoMA influenciou outros paradigmas da arquitetura moderna, como o Museu Nacional de Arte Ocidental (1959), em Tóquio, de Le Corbusier ou mesmo *Neue Nationalgalerie* (1962-68) de Berlim, de Mies van der Rohe. Este último exemplo atinge, na minha opinião, a extrema simplificação do edifício museu, aproximando-se ao máximo dos conceitos modernos e dos desejos de muitos artistas da época. Contemporâneo deste último, é o Museu Kimbell (1966-72), em Fort Worth (Texas), da autoria de Louis Kahn, outro exemplo paradigmático

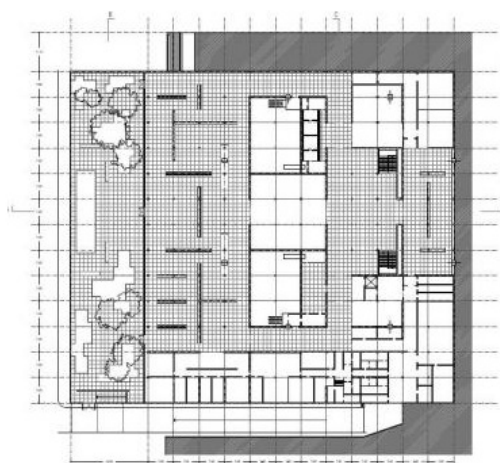
⁸⁸ Katharina Fritsch, “*Museu. Modelo 1:10*” in Vittorio Magnago Lampugnani e Angelis Sachs, op.cit., 1999, p.15.



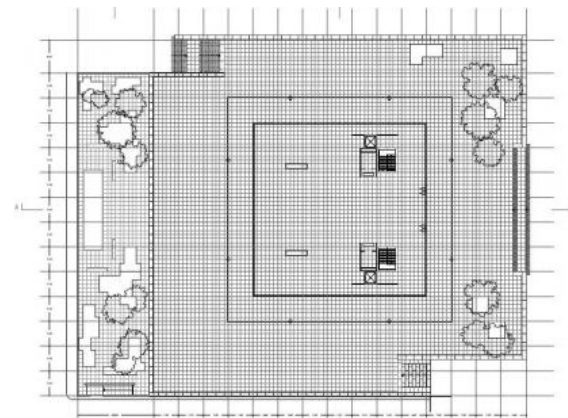
[180] Galeria Sammlung Goetz, Munique



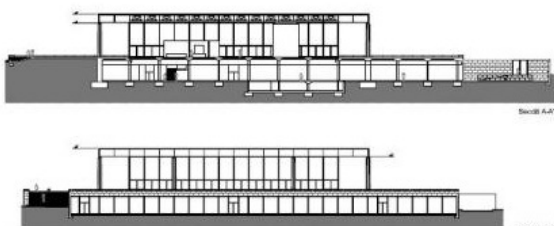
[181] Museu Kirchner, Davos



[182] Neue Nationalgalerie, Berlim, planta do piso térreo



[183] Neue Nationalgalerie, Berlim, planta do 1º piso



[184] Neue Nationalgalerie, Berlim, cortes esquemáticos



[185] Neue Nationalgalerie, vista exterior, zona de acesso



[186] Neue Nationalgalerie, vista exterior

da arquitetura do século XX, que remete para uma interpretação do espaço modelar de Mies van der Rohe minimalista, aliado a uma contenção formal e à repetição modular.

Como um dos conceitos que permanece até à atualidade como um dos mais preponderantes da arquitetura museal, pode ver-se que nas últimas décadas este tema tem vindo a ser devidamente reformulado, com especial destaque para os arquitetos como Jaques Herzog e Pierre de Meuron (com projetos como a Tate Modern ou a Galeria Sammlung Goetz, em Munique, 1991-92), Peter Zumthor (com a Kunsthhaus, em Bregenz, 1990-97) ou ainda, Annete Gigon e Mike Guyer (com o Museu Kirchner, em Davos, 1989-92).

“O menos é mais”. A “mítica” expressão de Mies van der Rohe poderia, talvez, resumir este conceito de arquitetura. Mies sempre procurou expressar-se arquitetonicamente de forma minimal, ou melhor dizendo, reduzindo a arquitetura à sua verdadeira essência, numa síntese formal e intemporal. A **Nova Galeria Nacional de Berlim** será, na minha opinião, um dos edifícios do seu reportório que melhor expressa esta sua ideologia e toda uma corrente arquitetónica, reunindo todos os preceitos de uma arquitetura “despretensiosa”, através da sobriedade formal e geometrias elementares, numa regularidade que se afirma como uma caixa transparente de planta livre e flexível. No sentido de servir a arte, os artistas e o seu público, ou seja, com o sentido de servir o Homem, Mies defende o contentor neutro como a melhor opção para a conceção arquitetónica:

“il primo problema riguarda il modo di intendere il museo come luogo di godimento artistico e non come luogo di segregazione delle opere d’arte” è certamente partecipe dello stesso spirito democratico e civile che informa l’idea di istituzione espressa da Wright. Tuttavia è evidente che l’idea di architettura e di spazio in Mies van der Rohe è completamente diversa da quella di Wright.”⁸⁹

Após o ensaio do Pavilhão de Barcelona, aproximadamente três décadas antes, e outras obras de caráter público na carreira do arquiteto Mies van der Rohe, foi o projeto da Neue Nationalgalerie, em Berlim (1962-68), que penso que efetivamente alcançou o culminar de toda uma experimentação no campo arquitetónico.

“Sus objetivos se cumplieran en la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968), donde tanto la concepción espacial como la estructura alcanzan los limites extremos del lenguaje miesiano: en él consiguió la división de funciones y significaciones entre arquitectura e museo.”⁹⁰

Baseando-se claramente na sua anterior proposta de um Museu para uma Pequena Cidade, em 1942, a Neue Nationalgalerie aproveita o desnivelamento do terreno para construir um plataforma-base semienterrada, onde assenta o contentor transparente que contacta ininterruptamente com o seu

⁸⁹ Luca Basso Peressut, op.cit., 1999, p. 29-30.

⁹⁰ Luís Alonso Fernández, *Museologia: Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*, Madrid, ISTMO, 1993 p. 315.



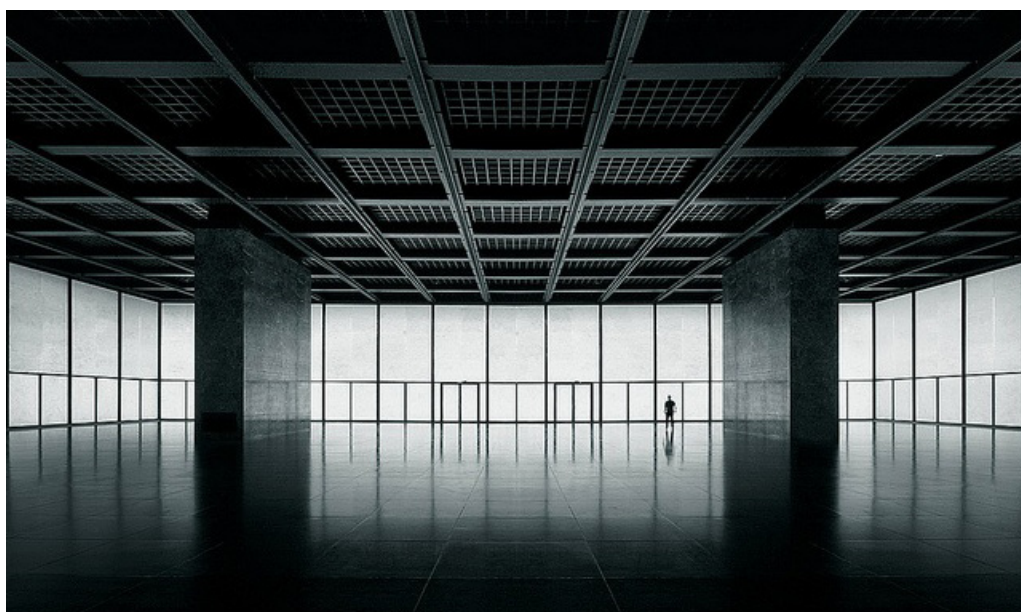
[187] Neue Nationalgalerie, vista exterior



[188] Neue Nationalgalerie, vista exterior



[189] Neue Nationalgalerie, vista exterior, fachada de tardoz



[190] Neue Nationalgalerie, vista interior

entorno, através das fachadas envidraçadas. Num total de dois pisos, o volume que se afirma desde o nível da rua, a uma cota superior, apresenta-se como um espaço neutro, livre, onde a predominância da intenção arquitetónica se volta sobretudo para uma linguagem minimalista e uma depuração estrutural e formal como as grandes prioridades projetuais.

“(…) a Neue Nationalgalerie, edificada por Mies van der Rohe entre 1962 e 1968 em Berlim como sendo a concretização do seu sonho de um museu completamente transparente, é, antes de mais, a materialização de uma visão arquitectónica, que passa as exigências funcionais para segundo plano. Consequentemente, o cubo de vidro sob a cobertura saliente em estrutura de aço, dificilmente seria utilizado para fins práticos de exposição”⁹¹

O piso semienterrado contradiz um pouco os princípios da “planta livre” materializados ao nível do piso superior, já que “el museo subterráneo sin arquitectura y la arquitectura visible sin museo”⁹².

Ao mesmo tempo que defende a posição de eliminar as paredes que tradicionalmente servem de suporte às obras, afirma: “Un opera quale Guernica di Picasso há difficoltà a trovare posto in una tradizionale galleria museale. Qui può esprimere al meglio le sue qualità e diventare un elemento di qualificazione spaziale, dato che si staglia su uno sfondo mutevole.”⁹³

Tal como o exemplar pioneiro de Nova Iorque, o MoMA, a *Nationalgalerie* de Berlim constituiu, por sua vez, uma síntese posterior dos princípios lançados por Cobusier e o Modernismo, do espaço livre, flexível e de carácter neutral, recorrendo à máxima depuração formal e ornamental possível. Como um dos “templos do moderno mais celebrados”⁹⁴, tornou-se num modelo que impulsionou e determinou as premissas seguidas posteriormente pela arquitetura museal, materializando assim, o sentido máximo da sua expressão do “*less is more*”:

“O ícone em que se tornou radica sobre os valores que incorporou no seu intrínseco processo de elaboração, bem como no resultado formal a que chegou, e não nas razões que lhe deram origem. Talvez resida aqui a validade do seu reconhecimento público e da modernidade que pretendeu traduzir.”⁹⁵

Esta ideia de contentor imparcial aplicada a um dos mais reconhecidos exemplos da atualidade, apresenta-se sobretudo como uma arquitetura que se baseia no silêncio: o museu

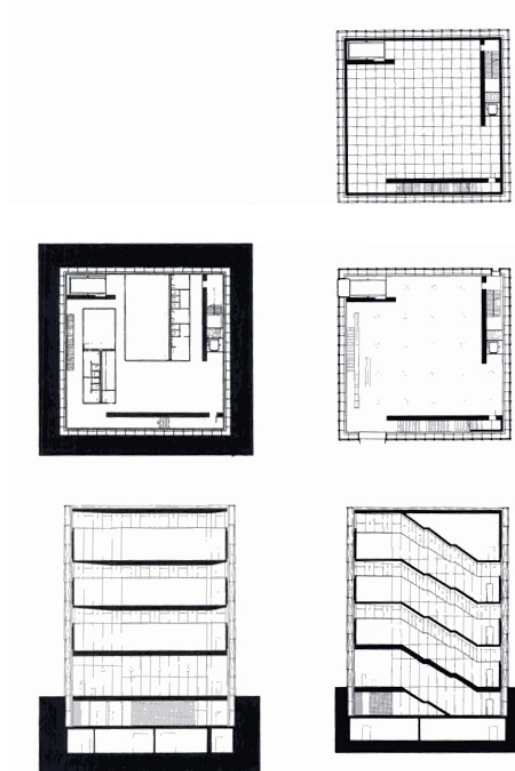
91 Vittorio Magnago Lampugnani; “*A Architectura da Arte: Os Museus dos Anos 90*” in op. cit., p. 12.

92 Luís Alonso Fernández, *Museologia: Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*, Madrid, ISTMO, 1993, p. 315.

93 Mies van der Rohe cit. por Luca Basso Peressut, op.cit., 1999, p. 31.

94 Luca Basso Peressut, op.cit., 1999, p. 31.

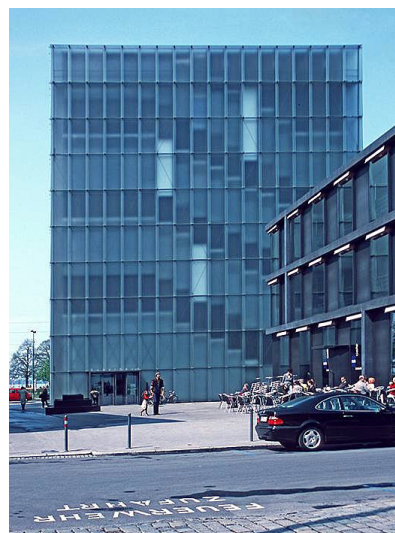
95 Carlos Guimarães, op. cit, Faup Publicações, 2004, p. 130.



[191] KUB, cortes e plantas (piso -1, térreo e 1º, em ordem ascendente e da esquerda para a direita)



[192] KUB, esquisos de Peter Zumthor



[194] KUB, vista exterior



[193] KUB, vista de enquadramento geral da cidade de Bregenz



[195] KUB, vista exterior



[196] KUB, vista exterior

Kunsthhaus, em Bregenz (KUB, 1990-97), do arquiteto Peter Zumthor. Este edifício interpreta de forma particular o seu contexto integrando-se nele pacificamente, como que acompanhando e marcando uma evolução própria da cidade onde se insere. É um museu que sugere realmente a paragem e proporciona uma contemplação e reflexão introspetivas, tal como era o objetivo primário deste tipo de arquitetura na sua génese.

Criado num momento de indefinição perante as influências que vão desde a vertente Clássica à Neo-Modernista, o KUB foi, provalvemente, um dos últimos e extremos exemplos do conceito de “cubo branco” perpetuado pelo Movimento Moderno. Num volume paralelepípedo, a sua intenção era anular-se perante o seu contexto e no momento de exposição.

“As suas superfícies impolutas não foram tocadas pelo tempo nem pelas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade expositiva e embora proliferem os períodos (moderno tardio), não há tempo.”⁹⁶

Retomando o exemplo nova-iorquino MoMA, este projeto veio reaplicar a organização vertical, num revestimento opaco e encerrado, que apesar da privilegiada localização sobre a baía de Bregenz anula qualquer contacto visual direto com o exterior.

“The multi-layered facade is an autonomous wall construction that harmonizes with the interior and acts as a weather skin, daylight modulator, sun shade and thermal insulator. Relieved of these functions, the space-defining anatomy of the building is able to develop freely in the interior.”⁹⁷

A simplicidade formal paralelepípedica reveste-se de um jogo de opacidade, como invólucro de vidro sugere uma abertura imediata ao seu interior, mas ao mesmo tempo esconde-se na sua opacidade, contrariando a transparência comumente atribuída a este material. O duplo revestimento captura e trabalha a luz modificando o seu aspeto e cor, tornando-o por vezes num corpo sólido e noutras, num corpo evanescente. Para isto, as paredes de fachada do edifício são cegas, sem aberturas, onde “la luce solare filtra attraverso i piani ammezzati traslucidi per creare un’illuminazione dal sapore mistico.”⁹⁸

Assim se anuncia como objeto misterioso, mantendo o sentido de curiosidade no espetador numa arquitetura que não se pretende revelar imediatamente e por inteiro, instigando o espetador a desvendar o seu interior.

Contudo, a possível neutralidade que o arquiteto pretendia incutir a nível interno

96 Brian O’Doherty cit. por Nuno Grande in *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, Porto, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, 2009 p. 144.

97 Peter Zumthor, *Kunsthhaus Bregenz*, Bregenz, Kunsthhaus Bregenz, 1999, p. 13.

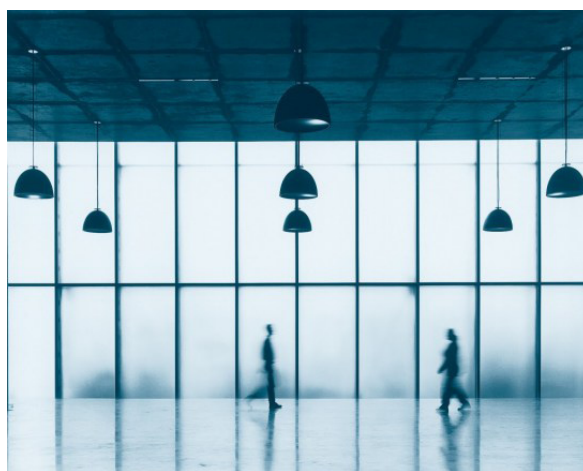
98 Richard Ingersoll, “Prefazione” in Luca Basso Peressut, op.cit., 1999, p. 7.



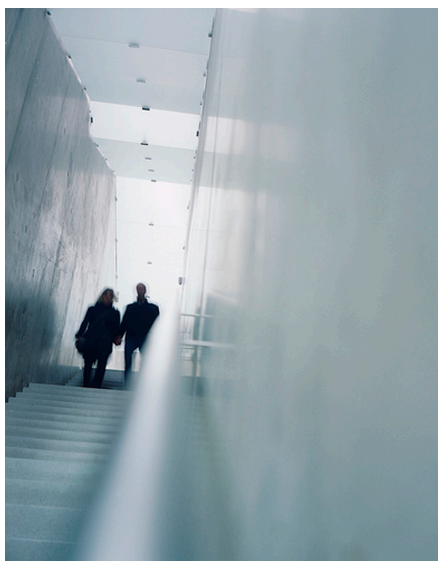
[197|198|199|200] KUB, vista exterior, várias variações possíveis quanto à imagem do edifício, graças às características do seu revestimento (numeração em ordem decrescente e da esquerda para a direita)



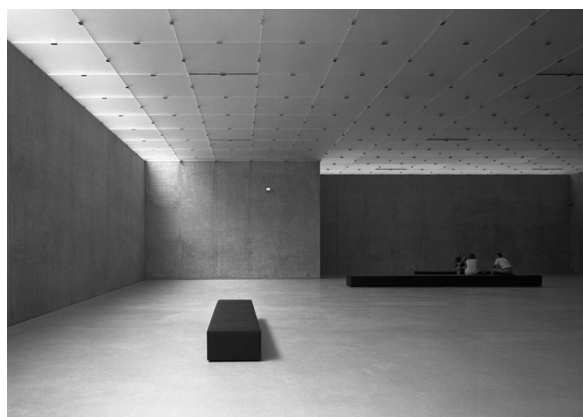
[201] KUB, acesso vertical interior



[203] KUB, vista interior



[202] KUB, acesso vertical interior



[204] KUB, vista interior, espaço expositivo

contradiz-se, de certa forma, quando anuncia um percurso preciso a seguir, através da percepção dos acessos verticais que se apoiam nas fachadas. A fachada que é tratada como cortina, transforma o olhar do visitante sobre o exterior e provoca no espectador um sentido de descoberta pelo seu interior.

No interior, a planta liberta quase em toda a totalidade é exposta de forma hábil, apelando o visitante à introspecção e reflexão sobre a arte que expõe, apresentando-se de forma acolhedora e ao mesmo tempo, revelando-se cruamente, sem “capas”, quase que numa completa “nudez”. A sua essencialidade revela-se completamente no seu interior, como uma contradição de sensações entre a sua vivência no espaço externo e interno.

Neste edifício o seu minimalismo também se baseia no vazio, mas um vazio que pretende dar o significado ao seu conteúdo e à sua mensagem, aliado a uma atmosfera e ritmos próprios criados premeditadamente pela natureza da sua arquitetura em termos de escala e de materiais utilizados. Apesar da planta “desimpedida”, o arquiteto criou um percurso sequencial vertical desenvolvido em quatro pisos, engenhosamente deliberado. Esta volumetria corresponde assim, ao edifício que alberga as funções primordiais para o funcionamento do museu, como o átrio de entrada, espaços de exposição, serviços básicos ou os acessos verticais. As outras funções anexas a este, encontram-se num segundo volume de menores dimensões, servindo como espaço público dinamizador de todo o KUB.

Além da inevitável referência aos princípios Modernistas, ao MoMA por exemplo, relativos à neutralidade, flexibilidade e planta livre, o arquiteto suíço desenvolve, simultaneamente, o mesmo caráter que nos reporta a São Paulo pela dinamização proporcionada pela praça adjacente aos volumes do museu.

Além de um caráter muito preciso que este “cubo branco” personaliza num silêncio específico, pretende repercutir ao nível interior, o despojamento exterior.

Esta procura por espaços silenciosos, que têm como objetivo primordial atingir a elementaridade da sua função enquanto uma experiência de contemplação e reflexão dos seus conteúdos, pode também ser encarada como uma posição arquitetónica e pessoal em objeção à excessiva formalidade atual. Estes “museus contentor” poderão ser vistos como contestação aos “museus espetáculo”, já que normalmente estes últimos se manifestam como atitude de superficialidade, com o objetivo de se expor a si próprios como obra de arte e captar assim, a atenção do público através da provocação.

Tal como a obra de arte se apresenta como bem consumível nos nossos dias, assim o é assumidamente o “museu espetáculo”, colocando-se numa posição mediática que segue as tendências e anseios da sociedade. Deste modo, penso que esta arquitetura que se rege segundo os conceitos da neutralidade, através de uma estética minimalista, pretende atingir a essencialidade da arquitetura sem se deixar influenciar por modas e gostos. Esta tema quando aplicado na arquitetura pretende atingir o silêncio que permita refletir sobre a espacialidade e a sua relação com o homem e a arte, reduzindo-a quase apenas ao servir a sua função numa atitude atemporal e anti-histórica.

Terceira Parte

DÍÁLOGOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS





DIÁLOGOS

I Entrevista a João Fernandes (31 de Julho de 2012)

Joana: Se eu lhe pedisse que me descrevesse o museu contemporâneo em 5 palavras que si descrevem o conceito de museu na atualidade, quais seriam?

João Fernandes: Tinha de pensar nisso um pouco mais de tempo, cinco palavras são muito poucas, mas vamos tentar... Quando se pensa em museu, tem que se pensar sempre em coleção, por exemplo. Quando se pensa em museu, também tem que se pensar sempre em exposições. Tem que se pensar também que o museu contemporâneo é um espaço de trabalho para o próprio artista, de certo modo, o museu é também um estúdio nos tempos de hoje. Quando se pensa em museu contemporâneo, o museu é um espaço para a discussão pública também e, nesse aspeto, o museu é uma espécie de fórum. O museu contemporâneo não é só uma espaço, é não só um espaço onde as coisas se dão, mas um espaço onde as coisas acontecem, de maneira que quando se pensa em museu também tem de haver um espaço para aquilo que aconteça num determinado intervalo de tempo, quer seja uma performance, seja um espetáculo, seja uma sessão de cinema ou seja aquilo que se chama hoje arte feita a partir do tempo. Portanto, quando se pensa em museu, eu pensaria não só em espaço, mas também em tempo, ou desta articulação entre o tempo e o espaço, talvez resumisse isso numa palavra então, a palavra acontecimento. Aqui tem as suas 5 palavras: coleção, exposição, estúdio, fórum e acontecimento. Haveria muitas mais depois! Há depois a palavra artista, educação, público, muitas mais.

Joana: Quais as mudanças mais significativas que considera terem ocorrido no contexto museológico e que consequentemente levaram a mudanças e novos desafios? E quais considera que são esses novos desafios?

João Fernandes: Sabe que os museus de arte existem para a arte que os artistas fazem. Como a arte que os artistas foram fazendo ao longo do século XX foi mudando em função de

múltiplas histórias que aconteceram nesse mesmo século XX, múltiplas linguagens que nele irromperam de outras gramáticas, outros materiais, etc., o museu passou também a confrontar-se com novas situações. Por exemplo, o facto dos artistas modernistas lutarem contra o museu residia no facto de o museu não estar preparado para receber as suas obras. Mais tarde, o museu passou a acolher as obras precisamente do século XX e com isso se abriu outro tipo de suportes, alguns deles, suportes muito mais frágeis, como o papel, por exemplo, através da colagem ou da fotografia, o museu passou a colecionar uma multiplicidade suportes que vão das obras em papel à pintura, ao desenho, escultura, fotografia – que tem necessidades próprias de conservação porque conservar arquivos fotográficos envolve necessidades especiais –, ao cinema também – o museu hoje também tem o filme, o vídeo nas suas coleções e nas suas programações, portanto, o museu hoje tem que ter salas escuras para suas projeções, auditórios, etc.

Os artistas começaram inclusivamente a desenvolver formas de arte que punham em causa a própria instituição museu, a partir do momento em que o museu se destinava a conservar para uma eternidade mais ou menos mensurável/definível ou não. Os artistas puseram muitas vezes em questão essa ideia de conservação da obra de arte, opondo-lhe a ideia de efemeridade. Obras de arte efêmera, obras de arte processuais, obras de arte feitas para fora dos museus, inclusivamente para a natureza, a paisagem, etc., começaram a surgir e também a ser documentadas pelos próprios museus. Os próprios museus começaram a construir arquivos que também começaram a englobar o efêmero, por exemplo Harald Szeemann dizia na década de 60, quando fez a exposição “When Attitudes Become form”, que não havia museus para aquela arte. Alguns anos depois quando ele faz a Documenta em 72, em Kassel, escreve já no catálogo que já há museus para aquela arte, estamos a falar entre 69 e 72, em 3 anos.

Houve uma profunda mudança nos museus e nos centros de arte na Europa do pós-guerra, em que o próprio museu se converteu num centro de arte também, mantendo no entanto a coleção. Portanto, um espaço de trabalho para o próprio artista, um espaço de contato e interação do artista com os seus públicos, onde muitas vezes o processo do artista é tão importante quanto o resultado desse processo artístico. Neste contexto das democracias europeias transformou-se também como uma escola, num instrumento do estado providência, um daqueles direitos que o estado confere aos cidadãos, conhecerem a arte do tempo em que vivem. Isso através do museu ou do centro de arte passou a ser uma característica de muitos países europeus, com as suas redes estruturadas de museus e de centros de arte. Hoje há outras plataformas e outras questões que surgem, como a questão da realidade digital, a questão de outros arquivos. Hoje a noção de arquivo começa a deixar de ser uma versão apenas indicada ao próprio espaço do museu, mas os museus trabalham cada vez mais em rede uns com os outros e novos problemas surgem...

Joana: Quais pensa que são os motivos que indicaria para justificar o número tão elevado de afluência de público nos dias de hoje e o que pensa das estratégias usadas, nomeadamente de carácter lúdico e comercial, que atraem e movem atualmente esse público ao museu?

João Fernandes: Depende dos casos... Eu acho que o museu hoje atrai grandes públicos sobretudo porque o museu torna as suas coleções e atividades conhecidas desses mesmos grandes públicos, porque uma das formas que o museu tem de encontrar financiamento para a sua própria missão e suas próprias atividades, é ancorada numa ideia de serviço público e um dos parâmetros de avaliação de sucesso de museu passa, sem dúvida, pelo número de públicos que o museu tem. Mas isto depende também dos contextos de outros países, funciona na maior parte dos países europeus até aos Estados Unidos, mas por exemplo, não funciona na Suíça. Na Suíça, por exemplo, é muito mal visto uma turma de uma escola ir a um museu e perturbar as outras pessoas, as turmas devem estar na escola aprender e não nos museus a perturbar quem quer ver a obra de arte em condições. Portanto, depende muito, a Suíça é um país muito mais elitista também, obviamente, com um sistema de educação muito desenvolvido a outros níveis, as situações às vezes dependem claramente dos contextos.

De algum modo, as coleções de arte, as coleções dos museus transformaram-se também em tesouros, que são apresentados como tal dentro do meio da indústria do consumo cultural e os museus passam a fazer parte de um circuito internacional do turismo, onde a ideia do consumo cultural globalizado e planetário faz parte do próprio desenvolvimento do turismo. Se no *Grand Tour* do século XIX se visitava Florença, Veneza e Roma, no + do século XXI visita-se a arquitetura do Frank Gehry, Álvaro Siza, Rem Koolhaas, Zaha Hadid e de muitos outros arquitetos que fizeram museus nos Estados Unidos e na Europa. Hoje, a arquitetura surge como uma espécie de remonumentalização do espaço do museu, sendo um dos parâmetros da atração dos públicos, quando os públicos são entendidos como turistas que se deslocam em massa no mundo globalizado aos museus. Uma estratégia que os museus utilizam é precisamente a arquitetura, há cada vez mais museus de arquiteto, bem como procura ser um ícone pela sua própria arquitetura. Por outro lado, os museus desenvolvem várias valências, que têm em conta o facto de serem visitados por tantas pessoas, que se o museu tem tantas pessoas assim, então será importante que, numa sociedade de consumo, as pessoas possam não só saber mais. Por exemplo, com os catálogos e documentação sobre as exposições, tudo começa por aí, mas também com as imagens das obras de arte e os materiais que os próprios museus e as suas lojas criam. Algumas delas representam verdadeiramente modelos de vida, por exemplo, a loja do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque é uma proposta de modelo de vida para uma classe média Nova-iorquina, de certo modo, passa pelo design, pela arquitetura, por toda uma ideia de espaço doméstico que é configurada pela sua relação com a legitimação sociocultural que o museu pode atribuir à esfera íntima das pessoas e não só propriamente ao conhecimento que

as pessoas tenham sobre aquilo que o museu apresenta.

Por outro lado, para além das lojas existem outros serviços, como restaurantes, as casas-de-banho, a livraria... Lembro-me quando eu fazia inter-rail quando era miúdo, uma das coisas mais fantásticas que havia nos museus era ter casas-de-banho limpas dentro do museu e ter um restaurante onde se comia relativamente barato e decente, contrariamente ao que acontecia a quem saía de Portugal e tudo parecia caríssimo quando eu tinha quinze anos!

Joana: Ia colocar-lhe esta questão posteriormente, mas como tocou no assunto da arquitetura como ícone na cidade, penso ser oportuno fazê-la agora: Na sua opinião e experiência, acha que um edifício projetado por um arquiteto de renome pode contribuir para o sucesso do museu, em termos de público? Haverá uma percentagem significativa de público que visita o museu motivados, sobretudo, pelo interesse na componente arquitetónica?

João Fernandes: Pode acontecer, mas a componente arquitetónica é sempre, por estranho que pareça, relativamente fugaz como chamariz de públicos. Por exemplo, no próprio museu de Bilbao, do Frank Gehry, pelos dados que foram referidos, é um museu intensamente visitado por turistas, mas é menos do que já foi. Ou seja, um museu tem de ter um programa, tem de ter atividades, uma coleção, uma atividade constante que mantenha sempre um interesse constante por aquilo que nele se passa. Porque a arquitetura, bem a arquitetura fica, pode ver-se uma vez, duas vezes e conhece-se em função daquilo que depois no museu se passa que as pessoas podem regressar ou não. Sem dúvida que acontece que a arquitetura é a expressão maior da forma como os museus são o reflexo do poder político e económico do nosso tempo. Mesmo em sociedades democráticas, os museus são, na verdade, uma exibição das condições de poder político e económico, que encomenda determinado tipo de obras a arquitetos com o velho objetivo de auto-glorificação, de auto-monumentalização. Portanto, mesmo quando o museu contribui para reciclar economicamente o tecido de uma cidade como Bilbao, de certo modo também há muita auto-glorificação política do Estado espanhol e do Estado basco em particular, na construção desse mesmo museu. O museu é um monumento dos poderes que o constroem e que o pagam, e os arquitetos, nesse aspeto, são instrumento, como sempre foram, dos príncipes que lhes encomendam os seus templos e palácios.

A arquitetura é um elemento, um foco importante de atração e de monumentalização do próprio museu e é expressão dos poderes políticos que estão por trás da própria construção do museu na maior parte dos casos. Curiosamente, a partir do momento em que a arte põe em causa a condição de monumento, a arquitetura resgata para museus que têm nas suas coleções as obras que põem em causa a condição de monumento essa condição monumental.

Joana: Como avalia a situação dos museus portugueses relativamente à de outros países?

João Fernandes: Infelizmente a situação dos museus portugueses, com raras exceções, não é famosa. Serralves é um museu que é uma exceção no contexto português, porque Serralves tem tido condições para desenvolver uma programação e uma coleção com bastante regularidade, sem que essa programação e coleção tenham sido muito ameaçadas pelas vicissitudes das flutuações políticas, históricas e económicas do contexto português. Tem havido uma certa instabilidade que é consequente do modelo de interação entre o financiamento público e privado que marca Serralves, mas os outros museus portugueses têm muitos problemas. Como Serralves, instituições estáveis em Portugal encontramos a Gulbenkian e muito pouco mais, porque os museus portugueses pertencentes ao Estado ou às cidades, têm muito pouca autonomia, têm muito poucas condições orçamentais para cumprirem a sua função, para fazerem investigação sobre as suas coleções, para fazerem programações de exposições temporárias, para interagirem com outros museus nacionais e internacionais na produção de novas exposições, para inclusivamente receber os públicos. Há museus que hoje, em Portugal, têm de fechar por não terem condições económicas para estarem abertos todo o tempo que deveriam estar (em termos de guardaria, de vigilância das peças, etc.). Portugal é isto que tem descurado francamente o contexto museológico.

O contexto museológico que Portugal tem é um contexto desprotegido ao nível da relação do Estado com os seus museus e é um contexto muito instrumentalizado ao nível, muitas vezes, das autarquias com os seus museus, onde não há muitas vezes uma programação, ou melhor, a definição de um programa museológico, mas sim, uma instrumentalização da própria instituição ao serviço do autarca, da autarquia e da glória efémera do que deseja o autarca nesse determinado momento. De maneira que instituições como Serralves e a Gulbenkian marcam, de certo modo, uma certa exceção. Eu não incluo sequer neste caso outras instituições como, por exemplo, a instituição da Caixa Geral de Depósitos que deixou de colecionar há quatro ou cinco anos evocando a crise – a Culturgest – ou, por exemplo, o Centro Cultural de Belém que também neste momento tem as suas coleções paradas e as suas atividades também bastante comprometidas pela grande indefinição do seu futuro.

Joana: Como interpreta a eterna dicotomia entre arquitetura e arte/contenitor e conteúdo? Acha que o protagonismo da arquitetura de um museu pode sobrepor-se ao seu conteúdo ou mesmo descontextualizá-lo?

João Fernandes: Aquilo que às vezes eu lamento e vários arquitetos com os quais eu já trabalhei que conheço também o lamentam, é a falta de interlocutores especializados que os arquitetos tenham quando começam a fazer o projeto de um museu. Normalmente os interlocutores dos arquitetos são políticos, ou gestores, ou pessoas com muita disponibilidade económica que

fazem parte de conselhos de administração, etc.. Raras vezes o interlocutor de um arquiteto é o diretor do museu, raras vezes o arquiteto é confrontado com o programa museológico, com o programa de ação, com o programa de utilização dos espaços, com o programa que defina quantas exposições o museu deve ter, quais os circuitos que deve ter, que tipo de necessidades deve ter, etc. Isso aconteceu, por exemplo, quando eu cheguei a Serralves com o Vicente Todoli. O projeto do Siza para Serralves tinha tido várias evoluções, vários momentos, várias fases, mas Serralves nunca se tinha confrontado com problemas tão simples como quantas exposições pode apresentar ao mesmo tempo, como mudar de exposições de coleção para exposições temporárias, como criar percurso para pelo menos três exposições em simultâneo, situações como estas nunca tinham sido analisadas e isso depois refletia-se noutras coisas. Eu lembro-me do Siza ter ficado admiradíssimo e até estarrecido, quando percebeu que nós tínhamos de pendurar peças no teto! Ele não tinha a mínima ideia que uma obra de arte, uma escultura se pendurasse no teto, o museu não tinha sido preparado para tal. Ora, o problema não é propriamente do Siza, ele não é obrigado a saber isto, a instituição devia era ter criado um programa com o qual o arquiteto se confrontasse. Como quando se tem de concorrer à construção de um hospital, obviamente há não sei quantos médicos, especialistas em saúde e etc. que fazem um programa muito exigente e competente, porque senão até pode morrer gente!

Quando falamos de museus, infelizmente a sociedade acha que os especialistas e aqueles que trabalham dentro do museu são dispensáveis e preferem ser os políticos e as pessoas que têm acesso aos financiamentos que querem, de algum modo, aparecer vaidosamente ao lado do arquiteto, sobretudo quando o arquiteto é conhecido. Isso faz com que muitas vezes muitos dos museus que encontramos por esse mundo fora, porque isto o problema não se passa só em Portugal, sejam muito maus em termos das suas funcionalidades e finalidades. Há casos escandalosos, como por exemplo o museu da Zaha Hadid em Roma, ou o museu do Óscar Niemeyer em Niterói, ou até se calhar o primeiro Guggenheim, por exemplo, logo a começar aí! Que foi a fonte de todos esses problemas do envaidecimento que os financiadores de museu têm com a arquitetura como chamariz, em detrimento das funcionalidades de aproximação e conhecimento da obra de arte dentro do museu.

Joana: Provavelmente, também a pintura e a escultura continuam a ser a base para os arquitetos ...

João Fernandes: É sempre um problema, obviamente, mas é um problema interessante e que pode ser resolvido de forma interessante. Quando a arte começou a utilizar o espaço como suporte, quando o espaço começou a ser uma consequência do trabalho do artista e não só o trabalho do artista ser um habitante do espaço feito pela arquitetura. Quer dizer, a arte deixou, de certo modo, de ser filha da arquitetura para passar a ser, em certos casos, a mãe da própria arquitetura efêmera

e que ela possa constituir um projeto, há instalações de artistas/esculturas que são espaços que definem a sua própria arquitetura. Portanto, houve uma grande alteração ou cria, digamos, algumas tensões, alguns atritos, mas eu acho que é sempre muito saudável um universo onde a arquitetura possa desafiar a arte e a arte possa desafiar a arquitetura, essa reciprocidade tem situações muito interessantes no museu contemporâneo.

Joana: Ainda em relação à analogia arquitetura e arte, muitas vezes os artistas criticam a arquitetura pela falta de espaços mais adequados a suportes para a produção artística contemporânea. Quanto neste caso a Serralves, este edifício responde satisfatoriamente às exigências dos artistas e das suas obras? Quais considera ser as principais qualidades e quais os seus problemas ou limitações?

João Fernandes: O museu tem uma grande flexibilidade e tem sido possível fazer intervenções efêmeras no museu que respondem às situações requeridas pela obra de arte ou por um artista em especial quando elas são, de algum modo, às vezes até contraditórias com uma sala. Por exemplo, muitas vezes nós fechamos uma janela e reabrimos no final de uma exposição, outras vezes construímos outras paredes, outras vezes temos de criar salas escuras em salas que não o são para assegurar determinado tipo de projeções, etc.

Uma das grandes qualidades de Serralves é, por um lado, a integração no lugar, mais uma vez Siza faz um projeto maravilhoso onde não altera as condições de identidade do lugar na envolvente, portanto, o museu não é visível do exterior como anteriormente nada era visível a não ser os muros da propriedade, Siza consegue fazer isso de forma quase miraculosa na forma como implanta o museu com as várias cotas que ele tem. O uso da luz natural, que é um problema dentro dos museus é, em certos momentos, maravilhoso aqui dentro de Serralves. Mas o grande problema que o museu tem é a luz artificial. O facto de Siza não querer tornar visíveis quaisquer projetores ou estruturas para instalar outros tipos de luzes que são necessários muitas vezes em exposições, neste momento a exposição de Nedko Solakov precisa de luz focalizada em muitas obras, isso faz com que tenhamos que criar iluminações específicas e que tenhamos que fazer isso sem que a arquitetura do museu tenha contemplado, o que por vezes é violento em relação à própria arquitetura do museu. É claro que são situações efêmeras que depois alteramos, mas eu preferia que a arquitetura do museu tivesse contemplado essas situações e suponho que hoje, se calhar, Siza podia preferir se visse algumas das coisas que fazemos no museu para criar essas iluminações específicas para determinados momentos, em que elas são necessárias. Portanto, eu acho que a luz artificial é o principal problema pela sua falta de flexibilidade. Aquilo que o museu tem em termos de espaço e de áreas, que tem uma grande flexibilidade, não o tem depois em termos de iluminação, esse é o grande problema que eu entendo existir aqui no projeto original do museu.

Quanto ao resto, acho que o museu tem alguns problemas que não têm a ver com a arquitetura, mas com contingentes que foram postos ao arquiteto, o museu, por exemplo, tem poucos gabinetes de trabalho para as pessoas que hoje Serralves necessita que trabalhem para desenvolver a sua atividade no presente. Repare, eu não tenho condições neste momento para ter um gabinete, aqui tenho um gabinete com mais duas pessoas, somos três, o museu está a estourar pelas costuras, como é costume dizer-se! Por outro lado, o museu tem um espaço de reservas que não foi pensado com suficiente generosidade em relação ao futuro, mas isso não foi um problema do arquiteto, foi um problema de limitações de custos na construção, do pouco programa existente com o qual o arquiteto, apesar de tudo, foi confrontado.

Joana: Enquanto curador e diretor do museu, e também como visitante, não sei se consegue fazer essa distinção..., qual a sua preferência, quando organiza uma exposição quanto ao tipo de espaço/suporte arquitetónico expositivo?

João Fernandes: Uma das coisas que eu gosto no museu, é o facto de ele propor um percurso porque não há nenhuma sala em Serralves que se repita. Como nenhuma sala é igual, aquilo que Serralves convida é, precisamente, a percorrer o museu e não a ficar numa sala em detrimento de outra. Há salas que são muito diferentes, mas o percurso depois é feito dessas surpresas e desses ritmos que a própria arquitetura lhe propicia, portanto não tenho propriamente uma sala favorita. Bem, há salas que eu reconheço que são muito mais difíceis em termos de instalação, por exemplo, a sala central do museu é muito difícil. As salas com rampas são salas difficilimas; é uma sala que tem duas cotas, tem uma janela virada a sul, que não tem ângulos retos e tudo isso cria algumas dificuldades no trabalho e aquela sala muitas vezes necessita da intervenção específica do artista para aquela sala.

Joana: E relativamente aos visitantes, acha que a maioria prefere ver as obras numa galeria ou feira, ou integradas num museu e num discurso curatorial?

João Fernandes: Eu penso que o museu oferece uma qualidade de espaço que nenhuma feira pode oferecer, por melhor que seja...

Joana: Quais é que são os seus projetos de referência, a nível nacional e internacional? Refiro-me a casos que considere serem de sucesso no seu conjunto, enquanto exemplos de arquitetura, boas escolhas quanto à programação, de dinâmica social, de revitalização urbana, ...

João Fernandes: Há vários... Há os grandes museus que têm lugares importantes nas cidades onde estão, como a Tate em Londres, o Beaubourg em Paris, o Reina Sofia em Madrid, ou o MoMA em Nova Iorque, são sempre exemplos que convém seguir e conhecer. Mas depois também há museus de média dimensão com os quais nós gostamos de estar associados e identificados, muitas vezes, numa reescrita da História da Arte que achamos que os museus podem fazer. É o caso do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, o S.M.A.K. em Gent, o Muhka em Antuérpia, certos museus suíços como a Fundação Beyeler, como o Kunst Museum em Frankfurt, o Ludwig em Colónia, o Louisiana em Copenhaga, o Kiasma em Helsínquia são alguns dos exemplos. Nos Estados Unidos posso dizer também, para além dos museus nova-iorquinos, alguns como o Walker Art Centre ou a The Menil, que é o museu que eu mais gosto em termos de relação da arquitetura com o contexto paisagístico, com essa condição idealizada da apresentação da obra de arte ao espetador nas melhores condições possíveis, parece-me que nele, se atingiu um grau de depuração na relação entre o espetador e a obra de arte que é verdadeiramente notável.

Joana: A mediatização das exposições constitui uma das orientações da museografia contemporânea. Qual é a posição que o Museu de Serralves assume face a este fenómeno?

João Fernandes: Não é propriamente a museografia contemporânea. Acontece é que no museu hoje, como já falamos, um museu sem públicos não tem em muitas sociedades contemporâneas grande capacidade de sobrevivência, nomeadamente a obtenção dos fundos necessários para realizar as suas atividades. De maneira que, para o museu ter públicos e cumprir uma parte da sua missão social também de intermediação entre a obra de arte e os seus possíveis públicos, o museu tem de saber convidar as pessoas a visitarem-no. Para que as pessoas não sejam afugentadas pela ideia do museu e que fique aquém das suas expectativas, mas que também não deixe de ser um desafio. Esse é um problema normal de qualquer museu, saber convidar e indicar atividades.

Joana: Quais são as principais dificuldades com que o Museu se depara atualmente?

João Fernandes: Nos tempos que correm é sempre a deficiência de recursos financeiros e de espaço. Essas são as maiores dificuldades com que o museu se confronta, a par da pressão cada vez maior do mercado da arte e dos colecionadores de arte sobre os museus. Portanto, eles não conseguem propriamente um mercado da arte, ou à partida não se espera que sejam um território imediato desse mesmo mercado, mas a pressão do mercado da arte é muito grande. Os mercados de arte são muito preponderantes na forma como as obras de arte hoje aparecem e circulam no mundo arte atual.

Joana: No decorrer do meu estudo e investigação sobre este tema do museu contemporâneo para a minha dissertação, li uma entrevista feita ao Dr. João Fernandes pelo JPN (Jornalismo Porto Net), que desde logo me chamou a atenção porque apresentava no cabeçalho em destaque as seguintes citações do entrevistado: “Muitas vezes, as crianças são os melhores públicos de arte contemporânea” e “os museus de hoje são para pessoas que não conhecem arte”. Penso que estas são duas frases bastante elucidativas da forma como a arte é encarada pela sociedade atual...

João Fernandes: É muito assim, com efeito! Porque as crianças não têm preconceitos, enquanto muitas vezes as pessoas olham para formas de arte e pensam “isto não pode ser arte!”, é a questão dos preconceitos ou da própria cultura e educação que tiveram. Ou seja, aquilo que é o estado ideal quanto à relação do observador com a obra de arte é o estado de curiosidade, uma curiosidade que não tenha limites e se os limites são impostos por uma experiência anterior da arte ou por uma educação que já tenha havido, esta visão de confronto com a obra de arte, são domesticados por um passado que nunca é muito bom. Por isso, a criança, em princípio, tem uma disponibilidade e uma curiosidade muito grandes para aceitar, tentar entender e interpretar a partir do novo, é aquilo que desconhece e, o museu de arte contemporânea confronta as pessoas com aquilo que desconhecem e não com aquilo que já conhecem. Por outro lado, a verdade é que na sociedade contemporânea, os museus são cada vez mais feitos, programados e divulgados de forma a atraírem e daí que há muitas pessoas que não vão propriamente para ver o que lá está nem para se confrontar com a obra de arte, vão para dizer que lá estiveram, vão visitar o museu como um monumento, como uma estação turística, para se dizer que lá se esteve. Hoje tira-se uma fotografia no museu, como se tira uma fotografia na Torre Eiffel ou em frente à Torre de Londres, por exemplo, para dizer que se lá esteve. Isso faz parte dessa absorção e dessas atividades de promoção do turismo internacional.

Joana: Neste contexto, como define e o que é que o motiva a um cargo tão delicado e desafiador como o que desempenha aqui em Serralves?

João Fernandes: As obras de arte que os artistas fazem. Penso que vale a pena trabalhar com pessoas que assumem um confronto consigo mesmas e com a condição humana, que é dos confrontos mais radicais que eu conheço e que conseguem criar novas situações, novos objetos no mundo em que nós vivemos e criam uma nova possibilidade de experimentação da condição humana nesse mundo em que vivemos.

Joana: Para finalizar, qual acha que será o percurso que os museus e a museografia seguirão daqui para a frente e como poderão ser daqui a 20 anos?

João Fernandes: Confesso que a minha bola de cristal está um pouco embaciada e não lhe sei responder muito bem a isso!... Mas posso falar de uma grande preocupação que neste momento eu sinto que existe. Nós estamos a chegar ao fim de uma época maravilhosa em que os museus de arte contemporânea foram criados para os artistas e nisso, os artistas foram determinantes na transformação nos museus e centros de arte. E estamos a entrar numa nova época em que formas de poder económico e político interessados na própria obra de arte estão cada vez mais manifestados no contexto institucional dos próprios museus. Hoje estamos a entrar num mundo em que o museu do colecionador, que é uma nova versão do antigo museu do príncipe está a regressar, com os seus gostos próprios, com ideias que não são ideias de entendimento da autoridade que uma obra de arte propõe, mas são ideias de propriedade e de exibição da propriedade da mesma obra de arte. Esse é um caminho que me preocupa um pouco e de que eu gosto bastante menos.



II Entrevista a Bernardo Pinto de Almeida (8 de Agosto de 2012)

Joana: Se eu lhe pedisse que me descrevesse o museu contemporâneo em 5 palavras que para si descrevem o conceito de museu na atualidade, quais seriam? Aquelas palavras que lhe vêm à mente de imediato...

Bernardo Pinto de Almeida: Eu talvez escolhesse antes cinco pares de conceitos traduzidos por termos opostos. Por exemplo, o primeiro que me surgiu foi caos mas, também, organização, por oposição... porque acho que as coisas se jogam sempre no meio de uma dada relação. Depois diria ecletismo/tendência. Depois, punha experimentação/normalização. Depois diria moda e finalmente discurso, estes sem “barras”, sem oposições.

Vou tentar explicar melhor. A começar pelo fim, a questão da moda. Há poucos fenómenos tão permeáveis à moda como é o fenómeno da cultura. Não falo do fenómeno da criação artística, do lado da criação nela mesma, mas antes do lado da produção, do que torna visível essa criação, e que são do lado da cultura, e neste caso concreto, os museus.

Baudelaire, no seu elenco das grandes questões da Modernidade, tinha definido sempre as coisas a partir de um conjunto de quatro termos: a época, a moda, a moral e a paixão. E eu julgo que, apesar de estarmos 150 anos mais tarde, ainda não saímos desse quadro referencial na arte que se faz hoje. Até porque a moda tem dois aspetos. Por um lado é um media, é uma forma mediática, é um agente comunicador. A moda comunica tendências, gostos, e sintetiza — nesse sentido em que numa tendência de moda há uma síntese poderosa de uma quantidade enorme de sinais do atual, que dizem respeito à juventude, ao comércio, à indústria — e aflora todas estas... Falo de moda neste sentido forte, e isto é importante.

Mas como Barthes ensinou, não se pode de facto fazer uma semiologia da moda, porque a moda em si mesma não é semiotizável. Isto é, ela muda por natureza, é mutante, a moda é o que muda, embora a origem da palavra não seja a mesma, mas a moda na sua mutação constante impede uma semiotização. Portanto, há uma dimensão flutuante na moda, digamos assim, que faz com que

ela sintetize os sinais de uma determinada época sem fazer dessa síntese uma operação de crítica.

Ou seja, enquanto a crítica se ocupa de compreender os sinais de uma época e interpretá-los, referenciando-os a um determinado corpo de ideias, relativamente aos quais pode dizer “isto não devia ser assim, ou devia de ser de outra maneira, ou está muito bem como é”, a moda, não. A moda simplesmente tem uma dimensão que eu diria imanente. A moda é. São formas da moda, sínteses poderosas, e eu julgo que o fenómeno da cultura moderna e contemporânea nasceu desde o início muito ligado a essa efervescência da moda, porque muitas vezes os dois partilharam os mesmos públicos (estou a falar desde o fim do século XIX, o tempo de Baudelaire precisamente), e nasceram já de uma partilha de públicos.

Isto não é um casamento nem é uma “união de facto”, mas um lobby, digamos, e portanto, no campo dos produtores da cultura e da arte, dos museus, das galerias, os comissários, os encarregados de pôr a “máquina” a funcionar estão sensíveis à moda. Porque essa união está lá desde cedo, quando eles chegaram já lá estava.

Mas como em todos os media, alguém tem um controlo maior sobre a moda: o Dior, o Armani, ou a Prada ... Essas pessoas que mandam no mundo da moda, normalmente são também detentores de grandes coleções internacionais, coleções de arte que pertencem a casas da moda. O Yves Saint Laurent tinha uma coleção absolutamente gigantesca, e quando se fez o leilão da coleção Saint Laurent isso foi um acontecimento mundano e cultural coberto por todas as televisões. A Prada também faz um prémio de artes, o atual dono do Palazzo Grassi é também ao mesmo tempo dono da Christie's e dono de uma data de casas de moda em Paris... Portanto, estas ligações existem não como suposições ou como simpatias, mas como laços muito profundos que muitas vezes envolvem relações económicas, etc.

Ora, no campo da moda, por exemplo, a ação de um grande colecionador, por exemplo Charles Saatchi — que é também um homem dos media, e que é considerado nos últimos 15/20 anos, quase ano após ano, uma das personalidades mais influentes no mundo da arte contemporânea — evidentemente que tem uma influência decisiva. Por exemplo, quando ele disse “já andamos cansados de instalações, já sentimos falta de pintura”, nas feiras de arte imediatamente seguintes notou-se isso, apareceu imensa pintura. E não me pergunte o porquê, mas os mesmos museus que recusavam apresentar pintura nos anos anteriores, não puderam deixar de ser sensíveis a essa imposição mediática. Portanto os museus caminham muito, muito mais do que pensam, influenciados pela moda.

Evidentemente que qualquer diretor de museu, ate por vaidade, dirá “isso é um disparate pegado, não é nada assim, eu faço as minhas escolhas com critério absoluto”, mas não é verdade! Para quem quer que observe de fora, ou do ponto de vista teórico, percebe-se.

Se você for visitar os museus da Europa torna-se muito evidente que há uma determinada linha que está a ser seguida e mais: torna-se evidente que, tal como nos conselhos de administração das empresas portuguesas figuram quase sempre os mesmos personagens, também nos planos de decisão dos grandes museus internacionais, nos comités de decisão, aparecem muitas vezes figuras em repetição como conselheiros de vários museus ao mesmo tempo. Evidentemente que esses homens, que são poderosos, são sensíveis ao tempo, e querem estar nas bocas do mundo e têm vontade de poder e de afirmação, pelo que são penetráveis pelo processo da moda.

A palavra discurso, aparece igualmente sozinha, porque não existe neste caso propriamente o discurso e o contradiscurso. Há um problema: eu julgo que a arte contemporânea sofre de uma confusão difícil de eliminar, que é a confusão do seu processo (ou do nível dos seus próprios processos internos) com os processos próprios da linguagem.

Ora a arte não é uma linguagem. A arte é precisamente aquilo que não pode ser dito, que não pode ser traduzido em linguagem nenhuma. As “Quatro Estações” de Vivaldi, ou “A Sagração da Primavera” de Stravinsky, ou mesmo o “Bolero” de Ravel, ou a “Passio” do Arvo Part não são coisas suscetíveis de traduzir em palavras. Você pode comentar infinitamente à volta daquilo, pode dizer que em determinada interpretação os violinos entraram cedo demais ou tarde demais, pode ter considerações linguísticas em torno do objeto, mas não consegue fechar o objeto e reduzi-lo a um conjunto linguístico, a um sentido ou definição linguística que se possa alojar na linguagem.

E a arte também não. Você pega na Guernica do Picasso e pode dizer que é um protesto contra o fascismo, um manifesto contra a Guerra Civil espanhola, contra as forças franquistas, contra os bombardeamentos de Guernica, o que quiser. Mas depois de ter dito isso tudo, faz-se um silêncio qualquer: entra o quadro e é outra coisa. É muito mais do que isso e é também isso, mas é muito mais do que isso, fica sempre aquém, além e para além disso, da palavra, da linguagem. Merleau-Ponty dizia que uma obra de arte incorpora tudo que se diz sobre ela e tudo passa a pertencer-lhe, mas esse tudo é sempre em aberto, não se fecha, não é o que se disse num tempo, é o que se diz neste tempo e num tempo que há-de vir. Portanto, a arte tem este potencial de gerar linguagem, de exigir sempre novas interpretações.

Neste momento sobre, por exemplo, a “Mona Lisa” ou sobre “O Grande Vidro” de Marcel Duchamp, as pessoas pensam que já disseram tudo, temos 350 livros ou mais sobre cada uma dessas obras, e está tudo dito. Passam 15 dias e aparece uma nova hipótese, uma nova teoria que modifica não apenas a compreensão daquilo, como muitas das coisas que já foram ditas. Portanto, na sua relação com a linguagem, a “verdadeira” criação artística, digamos assim, é uma coisa que está sempre num movimento de encontro e desencontro com a linguagem. A arte encontra a linguagem que temporariamente faz interpretações e que ela veste durante um determinado tempo, para se tornar

compreensível àquele mesmo tempo, mas de que imediatamente se liberta para ser compreendida de outra maneira logo a seguir. O verdadeiro problema da arte é o tempo...

Dou-lhe um exemplo, o Turner em princípio/meio do século XIX em Inglaterra, fez pintura de paisagem e depois, experimentalmente e às escondidas, fez aquelas extraordinárias aguarelas que depois deixou à Coroa e com a obrigação de não poderem ser vendidas, e que hoje estão na Tate, a antiga. As obras do Turner serviram, primeiro, a funcionar como epigonais e características ou mesmo como exemplares do romantismo inglês; depois, como inspiração para os pré-rafaelitas; depois, e pouco mais tarde, como direta fonte para o Monet que, quando vai a Londres, volta para Paris e decreta o Impressionismo como o caminho por onde a arte deve ir, imediatamente depois de ter visto o Turner; mais tarde, muitos artistas abstratos reivindicaram-se de que o Turner já fazia pintura abstrata. Ou seja, ao longo de 160/170 anos, o Turner foi sendo apropriado por uma data de correntes artísticas e no entanto, você vai hoje ver o Turner outra vez e já é outra coisa. Já não me surpreenderia se houvesse um vídeo-artista que pegasse na obra dele e tentasse reenquadrar ou relacionar aquilo de outra maneira qualquer. Isto para lhe dar um exemplo forte, mas podemos encontrar exemplos destes permanentemente ao longo da História da Arte.

A questão do discurso, então, é que a arte não é discurso. Mas a instituição museu tende a organizar a arte como discurso, tal como a História da Arte tende a organizar a arte como discurso. Isto é, a dizer assim: “primeiro veio isto, depois veio aquilo e depois aqueloutro, isto saiu dali e depois foi por acolá”, e muitas vezes não foi! Muitas vezes aquilo não foi visto na época, o artista seguinte nem fazia ideia do que o tio estava a fazer e portanto começou a fazer uma coisa ao lado e que ia noutra direção, depois a do tio levou 20 anos a ser compreendida e a dele foi compreendida logo naquele momento e essa foi a influência que teve.

Ou seja, há na própria “coisa” artística uma dimensão que eu diria anti-histórica, quer dizer não histórica, não diretamente dependente da História, que nega todo o discurso. A função da História da Arte e dos museus é reconduzir ao discurso, voltar a organizar com um determinado sentido, isto é, construir novelas — “Aquilo passou-se assim” — e as pessoas vêem aquilo e ficam sossegadas e podem ir para casa com a sensação de que compreenderam, e compreenderam, mas compreenderam o discurso, não compreenderam foi o processo, porque quem compreende o processo são os artistas e depois, talvez, alguns raros que são quase artistas e não fazem arte, não sei... Portanto, o discurso entra nesta medida em que o museu reconduz ao discurso e atribui o papel discursivo àquilo que propriamente é o que não tem discurso. A arte é uma coisa que nunca está lá onde querem que esteja, mas que o museu tem de pôr num sítio onde se diga “aqui está a arte”. E o que é que acontece?

Acontece que muitas vezes aquilo que se está a passar nos museus não é a arte mais importante de uma determinada época, mas isto desde que há museus que é assim. No século XIX,

por exemplo, os museus da época passaram ao lado do principal que se produzia e provavelmente os do século XX também estão a passar, embora hoje para se evitar isso e males maiores, os museus comprem tudo, como se assim não se pudessem enganar. E se acertarem em 10 de 1000, não faz mal, porque aqueles 10 justificam tudo aquilo. Como há uma crise económica muito grande, e mundial, isto vai ter repercussões com certeza muito interessantes neste plano também. Como é que os museus vão produzir um discurso coerente sobre a produção artística e conseguir os exemplos exatos quando não têm meios para adquirir?. E com isto passamos para aquele par do ecletismo versus tendência.

Os museus são ecléticos, têm de ser, não podem deixar de ser, porque sobretudo, no plano de um certo tamanho, todo o grande artista é uma tendência, é uma corrente artística. Mesmo quando chegamos aos movimentos, ao Impressionismo, ao Cubismo, os grandes cubistas, como o Picasso, não é só um grande cubista, é também muitas outras coisas ao mesmo tempo. Ou os grandes fauvistas como o Matisse. O grande artista é a sua própria tendência. E portanto, um museu mesmo que tenha uma escolha muito criteriosa, muito selecionada, fechada e apertada quanto aos artistas que escolhe e mostra nas suas coleções, é sempre eclético, na medida em que se joga a partir das muitas tendências que são cada artista. E mesmo cada artista dentro da sua obra experimenta muitas vezes coisas muito diferentes. Há exemplos maiores disso, por exemplo o que é talvez o maior artista americano vivo, o Bruce Nauman, que ao mesmo tempo faz vídeos, escultura, instalação, desenho,... E todas essas formas são diferentes entre si. Se virmos uma exposição com todas as expressões do Bruce Nauman, por um lado há um traço que junta aquilo tudo, mas por outro lado, por vezes parece uma exposição coletiva, porque são coisas tão diferenciadas entre si e tão intensas cada uma delas... Portanto esta questão do ecletismo é um problema que se coloca no museu contemporâneo, porque nós numa semana vamos ver uma exposição e passados 3 meses, no mesmo museu, já vamos ver uma outra. Existe esta dimensão de ecletismo e de tendência que tem de ser constantemente articulada pelos museus. Imagine que o museu começou a mostrar sempre instalações; poderá mostrar vídeo também, mas depois como é que mostra pintura? O seu próprio público vai estranhar essa mudança.

Passemos agora para o par do caos/organização. Isto de que eu vim falando, é o que gera a dimensão caótica que é, digamos assim, a própria condição da cultura contemporânea. A cultura enquanto produção contemporânea é sempre caótica, porque se desenvolve a níveis muito diversos: por um lado passam-se coisas em Nova Iorque e não é só uma tendência, são muitas tendências ao mesmo tempo e depois, outras em Madrid e outras noutra sítio qualquer. E isto, quando se passava à escala da Europa e dos Estados Unidos, tinha uma dimensão ainda relativamente legível, doméstica... mas quando começou a aumentar e a inscrever também o Japão e depois o Oriente e depois África, e depois... hoje é caótico! E depois existe uma arte de géneros, que tem a ver com afirmação sexual do género masculino, feminino, homossexual, e depois existe uma arte gay, outra política, etc. Há uma dimensão tão multiexpressiva na arte contemporânea que o ecletismo já é pouco como recipiente

para a receber.

Há uma dimensão absolutamente caótica em que ninguém sabe, de facto, o que é que é a arte. Hoje em dia ninguém sabe o que é a arte, enquanto que nos anos 20 do século XX sabia-se o que era arte. Isto é, sabia-se que havia a arte académica e a arte moderna, e depois dentro da arte moderna havia discussões como “esta é mais, aquela é menos, esta não pode ser por isto ou aquilo” e, sobretudo os artistas eram os próprios que decidiam isto em grande medida, além dos teóricos que acompanhavam e este processo até aos anos 60 foi relativamente claro.

Há uma caoticidade inerente a este processo, que está ligada também a fatores deste tipo: hoje vai para artista também todo aquele que não sabe muito bem o que há-de fazer! Abriu-se a porta da arte a um campo de experimentação muito alargado, porque houve uma queda dessas fronteiras, e muitos encontram na expressão artística uma forma de comunicação com a sociedade, o que provavelmente é positivo. Há uma procura de empregos alternativos em arte, o que é uma porta possível, e há uma coisa que creio que sociologicamente não está estudada, mas que é interessante, e que é: todo o jovem tem um potencial criativo grande e ainda por decidir e definir, por isso, seja na música, seja na pintura, todo o jovem gosta de experimentar, faz parte do crescimento. Ora antigamente, para adquirir o estatuto de artista era obrigatório seguir um enorme número de protocolos, que hoje caíram quase todos por terra. Chegava-se lá ao meio de uma vida de sacrifícios e de esforços. Hoje, ao contrário, há muito jovem de 17, 20 anos que, no sótão ou na cave de casa dos pais, se junta com os amigos para tocar guitarra elétrica e está a fazer aquilo com uma convicção tão grande como os Beatles tinham no princípio! E isso cabe tudo na afirmação cultural de um dado tempo e só depois o tempo irá fazer a triagem... Ora, isto tem a ver também com a lógica da decisão, que creio que era a palavra que faltava... Que é a lógica de decisão num museu.

Como hoje há uma opção (também ideológica) pelos fenómenos da juventude — é um aspecto mais do que tem a ver com a moda — e não há uma definição do que é a arte, porque não é possível haver, isso gera ainda mais caoticidade! Porque é que não há de ser arte aquilo que se faz no Paquistão? E não seria politicamente correto dizer que o se faz na China também não é arte e a arte serve a expressão política, por exemplo o Wei-wei, aquele artista dissidente, mas depois o Banksy, que pinta graffiti também vende aquilo a milhões de euros... A uma certa altura tudo isto cabe no cadinho da arte e, quando tudo cabe, já ninguém pode saber o que é. O mais provável ainda, é que a arte esteja, ela própria, numa transformação tão grande de natureza e de definição, de paradigma como agora se diz, que aquilo que será arte para os seus filhos já não tem nada a ver com o que foi arte para os seus pais. Eu não sei se essa rutura vai até ao fim ou se, pelo contrário, há uma recondução parcial ao que foi. Mas já demasiado tecido foi rompido para que possa reconstituir-se. Aí cabe então o tópico normalidade e experiência ou da normalização/experimentação.

Os museus hoje em dia abrem-se a esta dimensão da experiência. Porquê? Porque os museus hoje são também máquinas de cultura, máquinas da indústria cultural. Querem captar públicos, porque captando públicos captam financiadores, e captando financiadores pagam as exposições. Isto é um jogo monumental de captações, de mercados, etc. Mas para captar aqueles financiadores também têm de agradar e então talvez façam exposições que não seriam as que gostariam de fazer, mas as que compensa fazer... Isto dá um jogo de interesses de tal ordem complexo e difícil de compreender, visto de fora, ou mesmo visto de dentro, que essa caoticidade de que eu falava há pouco e o ecletismo, ainda aumentam.

A dimensão experimental que os museus têm, e que é fundamental ao desenvolvimento da arte contemporânea colide, por outro lado, com essa outra dimensão da normalização. Por exemplo, e como lhe disse há pouco, há, ou houve, museus em que só se mostravam instalações e que ficaram um bocadinho aflitos quando tiveram de voltar a mostrar pintura. Porque isto também cria os tais discursos normalizadores que, numa certa altura, levam a que os curadores daqueles museus só gostem de instalações.

Ora a arte não é isso, a arte é um fenómeno que passa por aí, mas que não é isso. Estes processos todos que aqui tentei descrever estão para a arte, um pouco como a moldura está para o quadro, ajudam a ver, equacionam, tornam mais visível ou escondem, mas não são a própria coisa. Porque a arte, ela mesma, é só o que os artistas fazem, não há outro critério.

Joana: Quais as mudanças mais significativas que considera terem ocorrido no contexto museológico e que consequentemente levaram a mudanças e novos desafios? E quais considera serem esses novos desafios? Eu sei que já falou em grande parte sobre isto na questão anterior...

Bernardo P. A.: Sim, já falei em grande parte disso tudo. Só vou falar de uma coisa que não estava no que eu disse antes.

Há, de facto, desde o fim dos anos 50, com uma particular força nos anos 60, com uma repescagem depois nos anos 80 e hoje ainda em reverberação, um fenómeno que tem a ver com uma paradoxalidade da cultura contemporânea, e que é o aproveitarem-se os museus para fazer um discurso que põe em causa o próprio museu. Isto é paradoxal, mas é como o casamento *gay*. Lembro-me de, quando eu era relativamente jovem, que os meus amigos gays eram-no por afirmação de uma diferença e hoje querem casar e querem ter filhos. Portanto, há uma paradoxalidade na contemporaneidade que tem a ver com isto, primeiro há um comportamento que tem a ver com o experimental, mas depois há uma necessidade de normalização. Nos museus passa-se algo da mesma ordem.

Por um lado, a palavra-chave para museu seria “memória”, “mnemosine” que implica manter, guardar, conservar e registar a memória do que foi, preservando-a no contexto do actual. Mas esse paradigma da memória, de que o museu seria o guardião, perdeu-se! Porque hoje o museu de arte contemporânea tende a ser muito mais um laboratório de experiências contemporâneas, do que um guardador de memórias e isto tem um efeito social e sociológico, e mesmo antropológico, muito grande. Trata-se de passar a vinculação com o passado a uma vinculação com o futuro, o que gera uma enorme ansiedade...

Se você perguntar a uma pessoa das suas relações na casa dos 50, que não esteja especialmente ligada a este mundo da arte, o que é para ela a arte, provavelmente ela vai fazer-lhe uma descrição que integra ainda coisas relativamente recentes, mas que ainda se lembra do Picasso, por exemplo. Outro dia foi feito um inquérito, em Londres, sobre qual era o artista mais influente do século XX e a resposta foi Marcel Duchamp. E aquele artista inglês muito conhecido, que está neste momento na Tate de Londres, o Damien Hirst, escreveu a dizer que os Guns N’Roses tinham sido mais importantes para a arte do que tinha sido o Picasso. Claro que isto é uma estupidez, mas no entanto “cola”, é possível dizê-lo. E é possível ser dito por um tipo que ocupa um lugar altíssimo no panorama inglês contemporâneo, um tipo que é ouvido, que faz exposições que movimentam milhões de euros e milhares de visitantes. Claro que isto corresponde a uma mudança de paradigma. Se é bom? Assim à partida não me parece, porque dá-me ideia que se caminha para uma perda de memória imensa e lá onde se perdeu a memória de tudo, pode fazer-se o que se quiser. O problema é que esta cultura está a criar uma multidão de seres sem memória, zombies, e não é a afirmação de um gosto nem de uma revolta. Agora volta a ver-se um pouco a revolta e tenho alguma esperança quando vejo alguma revolta regressar, porque o que vejo sobretudo é alienação, uma espécie de esquecimento total, e isso é o niilismo.

Há uma dimensão contemporânea de niilismo, a que alguns artistas, alguns museus e alguns equipamentos culturais abrem as portas muito contentes, sem se aperceber de que estão a contribuir para uma dissolução qualquer, cujo benefício está longe de ser claro. Olho com preocupação para isso, porque receio um tempo em que já não haja memória, em que se possa dizer “temos a Casa da Cascata do Frank Lloyd Wright, é gira. Mas e se a gente mandasse isto tudo pelo ar e construísse um condomínio de apartamentos?”. Já vemos isso hoje: o rating de países como a Grécia e a Itália como lixo. São os filhos dessa cultura da amnésia que depois vão decidir coisas, precisamente porque aboliram a memória, que podem fazer desaparecer coisas que levaram séculos, e vidas inteiras, a afirmar como processos de libertação do humano e de invenção, de criação do humano como uma coisa maior do que ele próprio e, este niilismo não se importa de abater isso. Eu hoje olho para a classe política e percebo que muitos deles formaram-se nessas rave parties, de certeza, porque doutra maneira não podiam fazer tanto disparate. Não é uma questão moralista, é o medo da barbárie!

Tenho algum medo da barbárie porque podemos ficar reduzidos a uma nova escravatura nas mãos de gente sem princípios e de duvidosos fins...

Joana: Quais os motivos que indicaria para justificar o número tão elevado de afluência de público e o que pensa das estratégias, nomeadamente de carácter lúdico e comercial, que atraem e movem atualmente esse público aos museus?

Bernardo P. A.: Eu reduziria isso a duas palavras, indústria cultural. Adorno antes de toda a gente chamou a atenção para o perigo que havia nas indústrias culturais. O termo, aliás, é dele, Kultur industrie e é isto que estamos a verificar ser o caminho tomado, com grande excitação, por parte dos nossos governantes. Os ministros da cultura, hoje em dia, falam da cultura industrializada como de uma coisa muito positiva. Eu julgo que a indústria da cultura é uma coisa que destrói a cultura, porque transforma a cultura, que é um sinal de civilização muito alto, em simples mercadoria. Quer dizer, uma sinfonia do Bruckner, A Dança do Matisse, um livro como o Ulisses do Joyce ou a Casa da Cascata do Frank Lloyd Wright, não são uma coisa para toda a gente ir lá senão cai e, se toda a gente se puser a ler o Ulisses e se transformar num best seller, isso não produz nada, porque a maior parte das pessoas simplesmente não vão perceber.

As grandes criações são indicadores de caminho, são sínteses que mostram por onde é que se pode ir, mapeiam um território desconhecido. Nessa ideia da arte e da cultura há uma utopia, nesse sentido em que por exemplo um grande arquiteto a um certo nível deixa um sinal para todos os outros que vêm depois. E os que vêm a seguir perguntam “mas como é que o Wright resolveu isto?”, “como é que o Gropius resolveu aquilo?” ou “como é que o Siza fez?”. Eu tenho muitos amigos arquitetos e às vezes falando com eles ou lendo entrevistas deles, muitas dizem “a uma certa altura quis fazer aquilo, mas depois lembrei-me do que o Gropius dizia, ou uma solução que o Frank Lloyd Wright usou não sei onde...” E nisto percebe-se aqueles que são sinais e sínteses poderosas do que pode ser arquitetura numa determinada época, são ao mesmo tempo faróis que indicam já o futuro. Isso são grandes momentos da criação, são aqueles que sintetizam o que se fez e iluminam o que se fará.

O Ulisses, do Joyce, para um escritor é dessa ordem, porque aquilo faz uma compreensão sintética de toda a literatura feita até então e, ao mesmo tempo, aponta um caminho. E do Ulisses saíram uma data de escritores, como o Beckett, por exemplo, o quer dizer que, a partir daquilo, pode levar-se mais longe, mais perto, para outro lado, fazer uma navegação que não era possível sem aquele rochedo, para que depois o barco possa parar lá a abastecer-se.

Ontem estava a ouvir no rádio do carro, a primeira sinfonia do Mahler e é óbvio que ele

vem diretamente do Wagner. Quando ele faz as últimas peças, as últimas sinfonias, ele já é o Mahler ele mesmo, quer dizer, já é uma coisa tão ele mesmo que já não evoca nada, mas no princípio é muito óbvio que ele transporta ainda aquela inspiração. Portanto, a arte, a criação são processos de sedimentação, de criação progressiva. Entre a primeira sinfonia do Mahler e a última há uma enorme distância, que é a de um wagneriano ao encontro do seu próprio caminho que depois faz o seu próprio voo.

Provavelmente o Siza, no princípio da sua carreira brilhante, foi buscar coisas ao Aalto, eu encontro pequenas referências aqui e ali. Mas também foi buscar à arquitetura do Estado Novo, por exemplo (não sei se ele iria gostar de ouvir isto...), mas também foi buscar à arquitetura popular portuguesa, aquele levantamento que o Távora e outros fizeram foi fundamental para a arquitetura moderna portuguesa. Na arquitetura do Siza, essa herança da arquitetura tradicional portuguesa é fortíssima e ele soube sintetizar o melhor dessa cultura riquíssima, que era a arquitetura tradicional portuguesa de que hoje quase não restam exemplos, e soube apontá-la e mostrar como é que daquilo se passava para o erudito e do erudito mostrar caminhos para outras coisas, de que saiu uma legião de novos arquitetos. Em Portugal, o número de arquitetos que apareceu interessantes, bons, e que apareceu graças ao Siza, não como discípulos diretos, mas que perceberam a partir do Siza o que podia ser a arquitetura, é imenso. Ora, isto é que é o processo de cultura. Quando você põe isto em indústria, a indústria é o contrário disto! Norman Foster é indústria da cultura. O Norman Foster ou o Rem Koolhaas, provavelmente, não estão particularmente preocupados na relação com o cliente, estão preocupados é se o cliente tem dinheiro e se paga os seus jactos privados.

Ora, há uma ética da criação que se perde na indústria da cultura. Infelizmente os nossos museus, não só os portugueses em particular, mas quase todos, dependem tanto do financiamento externo, que para criar públicos vão acabar por entrar todos no processo de indústria da cultura. E o inevitável é, se continuar a ser esse o processo porque com a crise que estamos não sabemos onde isto vai parar e pode mudar tudo, mas se continuar para onde está a ir, o mais provável é que um dia vamos ao Louvre ver réplicas da Mona Lisa pensando que estamos a ver a Mona Lisa! Porque não aguenta tantos japoneses a dizer ah e oh... Aquilo gasta-se com a respiração na sala, a vibração dos passos, as fotografias, o olhar... Há uma história que me foi contada por uma senhora que tinha sido casada com o Richard Gere, que é o representante de Sua Santidade o Dalai Lama, nos Estados Unidos. Ela contou que ele tem uma série de objetos sagrados e que talvez o objeto mais bonito que ele tinha era um pano tibetano, que lhe tinha sido oferecido enquanto embaixador do Budismo, e que era uma mandala de meditação que estava gasta pelo olhar dos monges, que o usavam para entrar em meditação. É uma história lindíssima, não sei se é verdade... Não sei se foi o olhar que a gastou, não sei se é verdade que algo se possa gastar com o olhar, mas é provável que sim!

A uma certa altura, a indústria da cultura produz ziliões de espectadores a ver a arte para quem aquilo não foi feito. Mas eles têm de ir lá porque estava na promoção turística, ou porque na escola o professor mandou ir, ou porque mandou fazer um trabalho sobre aquilo... e depois a uma certa altura, é uma data de gente que não vai acrescentar nada ao processo da arte. Atenção, não estou aqui a fazer uma apologia do elitismo, não é por aí! Não vai acrescentar nada neste sentido: tanto faz que tenham visto como não, porque não vão eles próprios fazer nada com isso, não vão tornar-se melhores em coisa nenhuma.

Dito isto, a democracia pede que seja para todos, portanto a indústria da cultura é um paradigma da transformação cultural que obedece ao cânone democrático, para o qual caminharemos todos, mas que traz perversões... Portanto, o que será a arte no futuro também depende do modo como o paradigma funcionar. Que hoje a arte depende muitíssimo mais da sua mediatização e do mercado do que dependia há 30 anos atrás é uma evidência, mas este é apenas um dos paradigmas que está em mutação.

Joana: Como avalia a situação dos museus portugueses relativamente à de outros países?

Bernardo P. A.: Portugal é o único país que eu conheço na Europa civilizada que chegou ao século XX sem museus de arte moderna e contemporânea. Tinha o atual Museu do Chiado que era o museu de arte moderna e contemporânea, mas cuja coleção, de facto, acabava nos anos 30. Foi museu de arte moderna e contemporânea na sua própria época e depois deixou de o ser e, não havia mais nenhum. Serralves veio ocupar esse lugar tardiamente. Há um fenómeno novo, que é o Museu Berardo e, na minha opinião é uma coleção à séria de arte moderna do Ocidente. Não tem tudo, mas também nenhum museu tem tudo! Mas tem uma coleção que, não tem os Picassos do Reina Sofia, mas tem núcleos que quem dera ao Reina Sofia ter! Portanto, é uma coleção já com uma dimensão internacional, de facto.

Depois há a Gulbenkian, que é privada, mas a Gulbenkian é fundamentalmente uma grande coleção de arte portuguesa e tem ainda uma série de exposições de arte contemporânea típicas de uma fundação privada, que também se fazem na Fundação March, em Madrid, ou em certas fundações italianas, que é um modelo cultural interessante, mas paralelo.

Haver ou não museus faz toda a diferença! Repare, eu dou aulas de Teoria e História da Arte, e uma coisa é eu estar a falar da pintura, da escultura, da instalação de um artista que vem num “bonequinho” minúsculo ou num slide mal impresso que eu projeto na parede, e outra coisa é ir ver a obra a Serralves ou outro sítio qualquer. Mas isto muda tudo. Não é por acaso que os países que tiveram museus mais cedo e mais ativos, mais fortes, são também aqueles em que a arte se

desenvolveu mais, porque a arte é uma conversa. Por exemplo, o Louvre tinha tudo no princípio do século XIX, tudo o que se podia conhecer de arte do Ocidente estava lá. É claro que a França se tornou a capital das artes na Europa. Como é que isso se deslocou para a América? Quando os americanos perceberam que só tendo muito boas coisas é que poderiam chegar lá, vieram comprar à Europa naquele período entre as duas Grandes Guerras e no imediato pós-guerra, dada a situação deficitária da Europa em condições excecionais e fizeram-se espantosas coleções nos museus americanos. E claro que isso teve o maior impacto sobre a criação nos Estados Unidos. Os artistas começaram a ver e isso muda tudo, a relação com a obra muda tudo, não há nada que a substitua. Portanto Portugal não ter tido museus foi catastrófico, atrasou imenso o haver uma arte portuguesa, no sentido bom do termo. Não sei, por outro lado, que efeito vai ter para as gerações futuras o haver hoje em dia dois bons núcleos, pelo menos, de arte moderna e contemporânea. Só pode ser positivo! Agora ainda vamos é ter de esperar 20 anos para perceber o verdadeiro efeito que isso tem, mas vamos vê-lo.

O problema, numa certa altura, é que estes museus que temos, têm que cumprir muitas funções ao mesmo tempo. Por exemplo, eu deploro um bocado que Serralves seja muito um centro de arte contemporânea e menos um museu. Isto é, que não tenha uma zona que esteja permanentemente com uma coleção permanente, que permita que uma pessoa vá ver muitas vezes os mesmos quadros. Por exemplo, eu sempre que vou a Paris vou ver certas obras, preciso de vê-las! Há coisas na arte portuguesa que eu gostaria de ver muitas vezes e que, se os museus portugueses não mas mostram, quem é que mas vai mostrar? Acho que aí, Serralves descure um pouco do papel que deveria ter.

A Fundação Berardo nesse aspeto é diferente, porque não é só sobre a arte portuguesa é uma coisa geral. Por exemplo, ainda há pouco vi lá uma exposição que era um contraponto entre o Édipo contemplando a Esfinge do Ingres e a interpretação feita pelo Bacon desse quadro, os dois postos lado a lado. Era uma experiência magnífica, de facto, era uma grande exposição só com dois quadros, que aliás em Paris foi um sucesso. Eu já os conhecia separadamente, mas nunca os tinha visto juntos e aquilo era muito surpreendente de ver assim e nesse sentido, os museus podem fazer toda a diferença. Vamos lá ver se há bom senso em Portugal para manter isto, não sei é se também há algum dinheiro...

Joana: Considera a arquitetura dos museus como que um “instrumento de medida” do estado e das tendências da arquitetura?

Bernardo P. A.: Não sei responder, em geral... Mas acho que, também em geral, e escrevi-o a propósito de Serralves precisamente, e continuo a achar que é verdade: a arte não precisa de museus para se expor. E nesse sentido, com um bocadinho de imaginação consegue-se pôr a arte em qualquer barracão, já que mostrar até tem mais a ver com luz do que com espaço, ou seja, com criar

o mínimo de condições para se ver e com o mínimo de condições de temperatura, humidade, etc., para não se estragarem as obras. Mas uma grande obra de arquitetura ajuda a ver de outra maneira. Isto é, eu quando vou ver exposições a Serralves, o facto de ali a arquitetura ser extremamente densa, torna o ver uma coisa disciplinadora e como eu já conheço o espaço, vou ver o que fizeram na sala tal e como aquilo funciona naquela sala. Eu adoro ir àquele museu, mesmo! Tenho sempre um enorme prazer em entrar lá e acho que uma boa montagem, que é o papel dos curadores, pode fazer a diferença. Agora, não se pode é pôr a culpa na arquitetura, se a montagem é má, ou porque se diz que a arquitetura é imponente, e isso não é razão, porque uma pessoa pode redesenhar o espaço, pode criar acontecimentos, pode fazer câmaras, se o teto está muito alto põe-se o teto mais baixo, ou escolhe-se para aquela sala que tem o teto baixo uma obra mais pequena... Eu acho que esse diálogo com o espaço é interessante para a atividade museográfica.

Não sou a favor de que um arquiteto use um museu para fazer o manifesto da sua arquitetura. Mas sou muito a favor de que quando se convida um arquiteto de referência para fazer um museu, depois se respeite isso e que sejam convidados arquitetos de referência, porque os museus são objetos muito importantes no tecido das cidades. Que um museu seja desenhado por um ótimo arquiteto ou um arquiteto muito inventivo, muito rico, que traga uma grande transformação, pode fazer toda a diferença.

Tal como também pode acontecer o contrário, por exemplo, eu detesto a Casa da Música, acho aquilo uma chatice... Acho que a Boavista nunca mais foi a mesma e acho que isso já se vê. Por exemplo, aquele edifício que está por trás, que é da EDP, é um edifício menoríssimo e sem interesse absolutamente nenhum, do ponto de vista arquitetónico é uma coisa banal, e já é um efeito Casa da Música. É provável que um dia toda aquela zona da Avenida da Boavista acabe um pouco assim... Há também aquele edifício da Vodafone mais abaixo também a fazer algo assim.

O meu problema com a Casa da Música é que aquilo teria ficado bem, por exemplo, talvez no Parque da Cidade, no meio de um jardim. Mas se fosse um grande objeto de arquitetura, era no plano da sua influência que isso iria ter repercussão, o que por agora não vamos também discutir. Mas também não se pode fazer um museu onde depois não deixa que se mostrem obras de arte lá dentro, com salas à altura do rodapé por exemplo, o espetador teria de se deitar para poder ver aquilo, isso seria demasiado experimental... Havendo um compromisso, e eu julgo que a arquitetura é sempre um compromisso entre a intenção arquitetónica e a necessidade, entre a forma e a função, digamos assim, e sendo que a forma é projetada por alguém com uma grande experiência, há de trazer-nos sempre um benefício qualquer.

Joana: Mais uma vez já tocou em parte a esta pergunta que eu tinha aqui para lhe colocar que é: como interpreta a eterna dicotomia entre arquitetura e arte / contentor e conteúdo? Acha que o protagonismo da arquitetura de um museu pode sobrepor-se ao seu conteúdo ou mesmo descontextualizá-lo? Ou pensa que a arquitetura também deve ser entendida com obra de arte?

Bernardo P. A.: Eu pertenço a uma geração dos que ainda foram educados na História da Arte que a arquitetura é uma arte e sou fiel a essa designação. Isto é, ela é operativa para mim, mas eu também acho que o cinema é uma arte. Não é todo o cinema que é uma arte, nem toda a arquitetura que é arte, nem todas as artes plásticas são arte! Arte, é um atingimento, um clímax de um processo de criação que ou faz “plim” ou não. Quando bate e faz “plim” é arte, e a arquitetura também é uma arte quando faz “plim”. As artes plásticas também, a Guernica faz repetidamente “plim-plim-plim-plim”. Há muita coisa nos museus que nunca vai fazer “plim” na vida!

As nossas cidades estão cheias de arquitetura, Florença está cheia de boa arquitetura, mas Milão, por exemplo, é muito desigual e no Porto também já se viu melhor. A arquitetura do Porto nos últimos anos não é assim algo que deixe ninguém com água na boca, no entanto, nos anos 30, 40 e 50 há muitíssimo boa arquitetura. Eu olho para o Coliseu e para a garagem que tem em frente e ainda gosto deles ou da garagem lá de baixo do Comércio do Porto (de arquitectos maiores como José Porto, Januário Godinho, Cassiano Branco, por aí fora), aquilo tem uma presença forte e que me leva a querer saber qual é o nome do arquiteto, é a minha necessidade de arte, de incorporar aquilo no campo artístico. Porque a tudo que é objeto de uma certa escala, de relação humana (a arte é arte porque tem uma escala de relação humana fortíssima) a gente não consegue ficar indiferente. A gente precisa de ir ver a obra daquele artista e sente necessidade de voltar lá. Quer dizer, torna-se uma nomeação a arte, torna-se uma ordem de referencialidade. E a cultura é um processo em que isso se torna sensível, porque num plano muito primário toda a gente precisa de cultura.

Dizia-me uma vez o Távora que a arquitetura começa quando uma senhora muda uma cadeira numa sala. Quando a empregada doméstica põe o ursinho em cima da cama, por exemplo, o que para nós pode ser kitsch, para ela está a fazer um arranjo no universo, aquilo tem uma dimensão de altar, uma dimensão estética. Quando um grande artista junta duas coisas e faz uma obra, está a fazer a mesma coisa, mas numa escala incomparavelmente superior. Como entre o bater num batoque que uma criança faz e os tímбалos da orquestra metropolitana de Nova Iorque há uma diferença qualitativa evidente, mas o princípio é o mesmo e é um ato estético. É preciso que haja espaço para essa reverberação, o que leva do ato pequenino para o ato grande. É preciso que no ato pequenino comece a haver compreensão de que existe uma dimensão muito maior daquilo e que no ato grande, nunca haja perda total de referência de que o princípio estava lá atrás, senão torna-se o erudito pelo erudito, e é desinteressante.

A arte existe no ponto onde essas relações não se perderam e é aí que digo que é uma relação humana, nesse sentido. Também a arquitetura com quanto mantenha uma rede de relação humana e faça “plim”, é arte.

Joana: Ainda em relação à analogia arquitetura e arte, muitas vezes os artistas criticam a arquitetura pela falta de espaços mais adequados a suportes para a produção artística contemporânea. Com base nas várias exposições que já teve a oportunidade de participar, quais acha que devem ser os valores que a arquitetura do museu deve privilegiar?

Bernardo P. A.: Não sei responder-lhe, isto é, não posso responder-lhe. Uma das coisas que eu sempre gostei muito foi de chegar a um sítio que não conhecia e pensar: “como é que eu vou trabalhar com estes espaços? E como é que eu vou reorganizar este espaço em função do projeto que tenho?”. Deixando que depois o próprio espaço sugerisse formas da minha intervenção com as obras dos outros.

Se me convidam para organizar uma determinada exposição é também o desafio daquele espaço que sugere o que é possível fazer mais o que eu quero fazer. Tudo isto junto é que vai dar a dinâmica do resultado final. Às vezes o resultado final faz pensar que se podia ter feito melhor, só que o espaço não deixava fazer mais, outras vezes é possível dizer que em parte foi graças ao desafio daquele espaço que se conseguiu encontrar certas soluções. O ato de montar uma exposição é um ato de arquitetura, de facto, de arquitetura amadora. É uma relação com aquele espaço e é uma relação dialética. Daí que me seja difícil pensar no que é que recomendaria aos arquitetos! Se eu digo para que façam salas grandes... mas e depois se eu quero mostrar obras muito pequeninas que numa sala grande se perderiam? Ou então se dissesse para que se façam salas com luz direta, porque à partida gosto muito da luz direta, mas há obras que só se podem ver na obscuridade, então façam salas escuras, mas há obras que precisam de luz...

Se eu fizesse um guia para um arquiteto que fosse fazer um museu, diria para que fizesse salas muito diferentes umas das outras, umas com luz direta, outras indireta, umas com muita luz, outras com pouca, umas apertadas e outras largas, umas baixas e outras altas... Quer dizer, faça salas de todas as espécies, que é para se poder fazer um pouco de tudo! Mas isto também é dizer nada, porque depois isto podia dar um edifício muito esquisito. Uma das coisas que eu gosto em Serralves é precisamente isso, é que não há nenhuma sala igual a outra. Portanto, Serralves funciona maravilhosamente quando o artista é bom, quando os artistas são mais fracos, ou muito fracos, se calhar impõe-se muito a arquitetura, não é defeito da arquitetura, nesse caso é das obras. É um compromisso muito inteligente, na minha opinião, entre as relações humanas (as tais que eu falava há pouco, que é as pessoas a passarem, a falarem umas com as outras, poderem deter-se) com relações

de espaço, com uma ideia de arquitetura extremamente coerente e exata, de um rigor imenso.

Nós temos no Porto outro exemplo muito bom, a recuperação que o arquiteto Távora fez do Museu Soares dos Reis, na sua delicadeza é um belíssimo exemplo, é algo muito equilibrado e que ajuda muito a ver as obras que lá estão. Por exemplo, eu acho que o museu que o Leslie Martin desenhou para o Centro de Arte Moderna da Gulbenkian é um desastre arquitetónico total, porque aquilo não se percebe... Aquela sala muito grande na entrada, que parece um barco e depois tem uns corredores muito pequeninos em baixo e em cima que não dão jeito nenhum para nada!

A única coisa a fazer ali é meter muitos painéis e seccionar aquilo tudo, mas isso também não é muito interessante, porque a arquitetura deveria suscitar mais soluções diretas de relação. Já o museu mais “antigo” da Gulbenkian é muito bom. Portanto, não tenho indicações nem para os arquitetos nem para ninguém...

Joana: Na sua opinião e experiência, acha que um edifício projetado por um arquiteto de renome pode contribuir para o sucesso do museu, em termos de público? Haverá uma percentagem significativa de público que visita o museu motivado, sobretudo, pelo interesse na componente arquitetónica?

Bernardo P. A.: Absolutamente. Sim às três perguntas numa só!

Primeiro quanto a arquiteto de renome, eu não gostaria de lhe chamar arquiteto de renome, mas sim um arquiteto de criação. Porque também o Rem Koolhaas tem renome e é um chato e há arquitetos muito menos conhecidos que são bestiais. Eu acho notável que aqui no Porto 2001, onde se fizeram uma série de intervenções/transformações aqui na cidade, há uma obra que foi feita por um velho amigo meu, o Manuel Fernandes Sá, que não são casas, e que é aquela marginal do Douro que eu acho uma joiazinha da arquitetura, uma coisa mesmo muito inteligente. E eu não digo isto por amizade, que agora é raro vê-lo... E é porque eu passo ali todos os dias! Eu sei que aquilo é bom por experiência, tenho 11 anos de experiência daquilo, porque quase todos os dias passo lá na marginal e não por obrigação, porque eu tenho outras opções para os sítios para onde vou. E escolho invariavelmente aquela porque dá-me prazer fazer aquela marginal. Quer dizer, tornou-se uma coisa que é minha, que me pertence, que faz parte da minha vida.

Mutatis mutandis, eu acho, por exemplo, que a Praça D. João I que eu frequentei muito quando era miúdo em que o Alves Costa mudou a escala dos cavalos, não funciona. A praça era melhor antes, não há nada a fazer! Que é se há de fazer, é pô-la outra vez como era? Mas isto é apenas a minha opinião! Não é a opinião de um leigo, é a opinião de quem vive a cidade e de quem tem uma experiência da arquitetura, apesar de tudo, e conhece alguma coisa da arquitetura. Portanto

não falaria de nomeados...

Dei-lhe o exemplo da arquitetura do Rem Koolhaas que é de super nomeada, e acho que, do ponto de vista arquitetônico, está longe de ser muito boa, mesmo se do ponto de vista de equipamento cultural é fundamental, é maravilhoso (já ouvi lá concertos incríveis, apesar da acústica má, já lá vi fantásticos concertos de música que antes não havia). É importante que haja um equipamento daquele tipo, porque para chamar um grande pianista como o Badura Skoda ou o Sokolov, ou coisa mais leve como a Jane Birkin que ainda há pouco fui lá ver é preciso que haja uma Casa da Música, porque reúne a possibilidade de fazer concertos do tipo mais intimista ou mais de orquestra, ... E isso é muito bom, porque cria um hábito e uma experiência da cena musical que nos faltava nos últimos anos. O não gostar do edifício, não tira que não goste do equipamento e que não dê uma grande importância ao trabalho que ali é feito. Permitiu criar uma orquestra o que já a ter consequências, já vai formar novos músicos... Tudo isso é bom.

Há é uma potência das cidades e da sua arquitetura mais emblemática, como era a de Notre Dame, que as pessoas iam a Paris para vê-la. Portanto a arquitetura tem esse efeito aglutinador de chamar as pessoas e é muito importante que as cidades criem trânsitos entre elas... O cosmopolitismo é uma das maiores conquistas da Europa e não é o passar a andar de avião de um lado para o outro entre reuniões de administração, é ter a cabeça desenhada de uma certa maneira, como para os românticos fazer o Grand Tour a Itália pelas Antiguidades romanas com uma necessidade de compreender o que é que aquilo era. O verdadeiro cosmopolita faz viagens no tempo, circula entre muitos tempos. As grandes cidades são as que acumulam muitos tempos ao mesmo tempo e é muito importante que estas cidades permaneçam. A minha cidade favorita é Roma, por uma razão, porque Roma tem pelo menos cinco grandes tempos nela: Antiguidade Romana, Conquista Cristã, Renascimento, o Barroco e depois tem o século XX. E aquilo é como que por camadas, isto é que é maravilhoso, uma pessoa estar sempre a viajar no tempo de 50 em 50 metros! Para algumas cidades o cosmopolitismo avança neste plano pelos tempos, algo de que nós precisamos porque não somos feitos só de um tempo. Nada me dá o equivalente da contemplação da Sistina, por exemplo, é preciso estar lá para sentir aquilo.

Neste sentido, que um arquiteto de excelência seja convidado, e são (as grandes cidades fazem isso), como os grandes cineastas, como o Woody Allen agora faz filmes sobre cidades, é ótimo! Sabe porquê? Porque essa entrada, é a entrada do olhar do outro. O cinema dá um outro olhar sobre as cidades, a arquitetura também. A intervenção de um grande arquiteto numa cidade mostra um outro olhar sobre essa cidade, porque o arquiteto encontra relações de que nós não nos damos conta e é aí que eu acho que o Koolhaas falha. Eu acho que ele não percebeu a estrutura simbólica, material e humana do que é a Boavista e o Porto e o país, e logo a Boavista que era uma zona tão bonita...

Joana: Quais considera serem os seus projetos de referência, a nível nacional e internacional? Além do Museu de Serralves, que já tive a oportunidade de ler um artigo seu, onde dizia que o Museu de Serralves se encontrava entre os grandes museus do mundo destinados à arte atual, mas um dos poucos, dos raros!... (Refiro-me a casos que considere serem de sucesso no seu conjunto, enquanto exemplos de arquitetura, boas escolhas quanto à programação, de dinâmica social, de revitalização urbana. ...)

Bernardo P. A.: Não é só o de Serralves, há coisas que gosto mais...A Tate Modern é absolutamente fundamental...

Serralves, em particular, gosto daquele edifício desde o primeiro momento em que lá entrei. Já ao museu do Jean Nouvel em Paris (Quai Branly), ia sem expectativa nenhuma porque não conhecia bem a arquitetura do Nouvel e gostei muito! É muito imaginoso, muito engraçado, muito divertido, tem graça, é alegre! Pisca o olho, é elegante e é canalha ao mesmo tempo. E mostra muito bem as obras.

Em Portugal gostei muito de ver o Museu do Oriente e agora, há pouco tempo, gostei muito da Plataforma das Artes de Guimarães que é impressionante, tinha uma exposição extraordinária do José de Guimarães e fiquei muito impressionado com a arquitetura interior do edifício. As obras vêem-se mesmo, é muito acolhedor não é opressivo. A boa arquitetura dá-nos uma felicidade que só a boa arquitetura nos dá, é como um vinho, não há nada que substitua um bom tinto ou um bom branco. Só aquilo é que me faz sentir daquela forma.

Um dos museus que mais gosto também é o Museu de Arqueologia de Nápoles. Eu conheci Nápoles um pouco tarde, mas fiquei completamente apaixonado, absolutamente fascinado! Com aquele azul do oceano, com aquele verde e aquele intenso dourado do sol, refletido pelo calcário... Aquele museu estava todo a cair, mas foi maravilhoso ver aquelas peças com 2000 anos e sem uma nuvem de pessoas à frente.

A arquitetura dá-nos uma alegria que só a arquitetura dá, uma sensação que não é parecida com mais nenhuma, um prazer especial, não comparável com qualquer outro.

Joana: Consegue dizer-me uma ou duas exposições que o marcaram por “encaixar” melhor no espaço ou que melhor achou que se comportaram na relação espaço arquitetónico/conteúdo expositivo? Ou pensa que a sua preferência tem sempre a ver com a arte que está exposta?

Bernardo P. A.: A maior parte das vezes tem a ver com a arte que está exposta. Claro que houve exposições que me marcaram, por exemplo houve uma exposição muito importante para mim

que vi na década de 80, início da década de 90, em Barcelona, dedicada a Francis Picabia.

Uma exposição permanente que adoro e porque a arquitetura também é interessante, é a de um museu absolutamente impressionante, que é o museu de Antibes do Picasso. Uma exposição que vi cá quando era ainda miúdo que me impressionou muito, foi a de arte inglesa na Gulbenkian, (...) porque eram obras que apareceram na altura e isso não era comum, uma relação tão imediata...

Mas a coisa que mais me marcou na minha vida toda, nesse aspeto, foi na antiga Tate (porque antigamente só havia uma Tate). Quando eu era miúdo fui a Londres e nessa altura o Rothko não era um pintor muito conhecido, era conhecido, mas nada por aí além. Era um pintor que na década de 70 ainda estava a ser descoberto. Vi A Capela que ele fez para a Tate e que agora está na Tate Modern, que são aqueles três quadros, e quando os vi pela primeira vez comoveram-me muito, foi talvez dos momentos mais fortes, mais marcantes, uma experiência que ditou que eu viesse a escrever sobre arte.

Joana: Como é que define o seu papel, o seu trabalho enquanto teórico e crítico de arte?

Refiro-me a quais são os critérios e valores que tem à partida considerar algo como arte, como é que escolhe as peças de um acervo no momento de expor, quais são os critérios de seleção das obras, o que o leva a aconselhar a promoção de certo artista? E como é que contribui para a programação a curto e médio prazo no museu?

Bernardo P. A.: A arte é falar com Deus. A arte é o que fala mais claramente com o divino e, portanto, para falar com o divino tem de se tentar imitar o milagre, porque o milagre não é da ordem do humano, o humano não sabe fazer milagres, e como não sabe faz arte, que ainda é o mais parecido. E Deus ouve, se a coisa for bem feita. Porque se a gente deixar de fazer arte, Deus dá cabo disto tudo, acaba com isto.

Acha que Deus nos deixava continuar a existir se nós deixássemos de fazer arte, depois de ver tanta miséria que a gente faz aqui? Se os humanos não fizessem qualquer coisa que, apesar de tudo, ajudasse um bocadinho isto acabava mal. Para além dos homens santos andarem a rezar e a pedir por nós, os artistas também fazem qualquer coisa. Deus hesita em dar cabo do mundo no momento em que percebe que somos capazes de fazer isso e pensa que talvez ainda tenhamos salvação, deve ser uma coisa deste tipo.

O meu trabalho, nesse aspecto, consiste em reconhecer que aconteceu o milagre...

Joana: Onde acha que a maioria pessoas se sente mais confortável na visita e contemplação da arte, acha que preferem ver as obras numa galeria ou feira, ou integradas num museu e num discurso curatorial? E na sua opinião pessoal enquanto visitante, a sua preferência recai sobre que tipo de suportes?

Bernardo P. A.: Depende das pessoas e das suas motivações. Por exemplo: uma feira de arte serve um propósito comercial, mas também informativo. Assim, também as galerias. Todos esses espaços têm a sua importância. Pessoalmente prefiro os museus. Os suportes não entram hierarquicamente na minha preferência. Uma instalação do Beuys, por exemplo, toca-me tanto e comove-me tanto como uma grande pintura de Monet, uma abstração de Sean Scully tanto quanto uma escultura de Rodin... O que me interessa é a presença da obra, isso que numa obra me emociona e me interroga for a de todas as palavras, antes e depois delas...

Joana: De forma geral, acha que o museu valoriza as obras de arte ou, pelo contrário, constitui uma ‘prisão’ ou um ‘mausoléu’ para os objetos artísticos?

Bernardo P. A.: O museu é uma forma e um conceito histórico e cultural com 250 anos de existência, mais ou menos. Ele corresponde a uma necessidade do humano em preservar a memória (é uma coisa que não se passa igualmente em todas as culturas, mas em que a nossa é pródiga). Evidentemente que no contexto do ocidente se faz sempre para valorizar, mesmo se por vezes aprisiona. E se aprisiona e porque as envolve em sentidos, ou em discursos, em que não cabem. Mas também não há formas perfeitas, não é?

Joana: Para finalizar, qual acha que será o percurso que os museus e a museografia seguirão daqui para a frente e como poderão ser daqui a 20 anos?

Bernardo P. A.: Se a indústria da cultura vencer, como tudo indicava há pouco tempo que sim, vai ser tudo muito normalizado e muito asséptico. Vamos caminhar por museus e a experiência vai ser uma coisa toda ela canalizada por grandes fluxos de discurso pseudo-cultural sobre a arte... e pode ficar muito chato. Há um título de uma exposição (e de um livro) de Joseph Beuys de que gosto muito, *A secret book for a secret person in Ireland*, e a arte é sempre um livro secreto para uma pessoa secreta. *A secret person* tornamo-nos nós, quando se mantém essa comunicação e a arte acontece assim porque mantém essa comunicação cada vez com uma nova pessoa, sem deixar de ser uma coisa secreta. É uma coisa que se passa, e que nós não sabemos porque é que se passa, mas sabemos que queremos que se passe outra vez e queremos mais, queremos voltar a sentir aquilo. E quando isso se torna necessidade, então a cultura faz-se naturalmente, porque a cultura é o veículo, não é a coisa. Enquanto houver “clique” a coisa em princípio funciona...



III Entrevista a Álvaro Siza (9 de Agosto de 2012)

Joana: Se eu lhe pedisse que me descrevesse o museu contemporâneo em 5 palavras que para si descrevem o conceito de museu na atualidade, quais seriam? As que lhe vêm à mente de imediato...

Álvaro Siza: Só cinco? O que me vem à mente de imediato é que o museu de arte contemporânea, não só mas sobretudo o de arte contemporânea, funciona em parte, mas muito assente em exposições temporárias. Porque mesmo que o museu tenha um acervo respeitável, como acontece, por exemplo, com o Stedelijk de Amsterdão que tem uma grande coleção, por uma questão de estudos comparativos, mas também para tornar mais viva a atividade do museu há muitas exposições temporárias, intercâmbio entre os vários museus. E portanto, é um problema particular não só para o museu de arte contemporânea, mas particularmente para este, de um quadro de um ambiente de exposição aberto ou seja o que for, e às instalações que então nunca sabe o que serão. Tem de ser, quer pelos materiais utilizados, quer pela arquitetura aberto a essa constante renovação. Quanto aos materiais, para dar um exemplo, as paredes são praticamente sempre feitas em cartão gesso, porque é um material mais fácil e económico para renovar a exposição, o que passa muitas vezes por mudar a cor e passa, sobretudo por uma coisa hoje praticamente universal, hoje ninguém quer um quadro pendurado e portanto, é preciso prega-lo na parede e logo na exposição seguinte é preciso fazer uma recuperação e esse material é muito favorável para isso. Depois esta dinâmica do museu de arte contemporânea, torno a dizer, não só, mas em especial no museu de arte contemporânea, tem a ver com a grande flexibilidade dos espaços abertos não só às várias exposições e instalações, mas também a utilizações diferentes. Também por razões económicas o museu está aberto a muitas atividades que não são propriamente as exposições. Assim de repente é o que me vem à cabeça...

Joana: Quais as mudanças mais significativas que considera terem ocorrido no contexto museológico e que consequentemente levaram a mudanças e novos desafios? E quais considera que

são esses novos desafios?

Álvaro Siza: Bem, as mudanças pode dizer-se que estão permanentemente em curso e há muita polémica em torno disso e opiniões diferentes... Mas particularmente, lembro-me que houve uma altura que isso ficou patente, num debate houve em Serralves antes do projeto com várias pessoas, não só portugueses, em que surgiram duas opiniões: os que achavam que o museu devia ser uma coisa completamente neutra, idealmente um espaço sem divisórias porque cada exposição tinha de ter uma montagem diferente e a referência maior nesse aspeto, era o Louvre. E já na altura, eu não era partidário disso, até porque, mais ou menos contemporaneamente, havia uma discussão e uma ação sobre o Beaubourg, porque a montagem das exposições com essa aparente total flexibilidade provocava que a montagem de cada exposição fosse caríssima e que essa neutralidade que passava por estruturas à vista, etc., etc., dificultava muito algumas exposições. Eu lembro-me, por exemplo, de ver uma exposição do Brancusi que tem aqueles pássaros que são verticais, altos, e a gente seguia a escultura e lá em cima via uma floresta de estrutura, tubos de ar condicionado, cabos, etc. E portanto, eu defendia que o museu devia ter espaços bem conformados e sistema de percursos, uma distribuição flexível, mas muito clara e salas bem conformadas e de diferentes dimensões, e ambientes. E que isso não era obstáculo, pelo contrário, permitia um confronto entre quem monta em especial pensando nas instalações e um espaço que tem a sua própria conformação permanente, muito embora as modificações constantes, ou porque as paredes não são fixas, ou porque a cor pode mudar, ...

Joana: Quais os motivos que indicaria para justificar o número tão elevado de afluência de público e o que pensa das estratégias, nomeadamente de caráter lúdico e comercial, que atraem e movem atualmente o público dos museus?

Álvaro Siza: Falando em geral?

Joana: Sim...

Álvaro Siza: Bom, uns terão mais afluência que outros e isso depende muito de quê? Depende da direção, orientação do museu. Por exemplo, no Museu de Serralves, apesar de agora estar um pouco mais brando porque os tempos são maus, mas não há dúvida que teve uma sequência de atividades e exposições (e atividades ainda têm muitas para crianças, apresentações de obras ou de livros, etc., uma variedade de aulas, uma variedade de atividades muito grande). Isso traz muito movimento, assim como o restaurante, a própria loja, a livraria que é boa e também especializada e portanto, essa variedade de atividades é muito importante para a afluência ser grande e, evidentemente, a qualidade das exposições também.

Depois para além disso, o local onde se encontra o museu também é importante, podendo o local ser favorável por diferentes razões. Por exemplo, aqui é pelo belíssimo jardim, a casa antiga, tudo isso favorece e também pelo facto de haver o jardim introduz outras variedades de uso, como o passeio diário, etc. Mas pode haver razões diferentes, por exemplo, como o mar no Museu de Nápoles, que está no centro, naquela parte cheia de vida de Nápoles, que também é um fator determinante.

É exatamente isso, depois há a arquitetura também, mas a arquitetura não supre esses dois outros aspetos, primeiro a própria direção do museu e depois o local onde esse se encontra, com as qualidades específicas de cada local

Joana: Como avalia a situação dos museus portugueses relativamente à de outros países?

Álvaro Siza: Bem, eu sei que há museus que têm muito movimento, suponho que cá, Serralves seja o que tem mais movimento porque reúne uma série de condições. Mas há outros que têm também muita frequência. Em Lisboa, eu julgo que o Centro Cultural de Belém terá muita, ainda por cima não é pago, aqui em Serralves também há um dia por semana que não se paga...

Depois sei que há dificuldades na gestão de muitos museus por razões de orçamento e é um problema que está a agravar-se. O que poderá ter repercussões muito más, por exemplo, hoje li no jornal que se discute a possibilidade de fechar o museu da Paula Rego... é uma tristeza! E outros, sei que vivem com muitas dificuldades, que vão à dificuldade de pagar as despesas correntes, como os funcionários e etc. É claro que abaixo de um certo ponto não há direção de museu, nem sítio, nem arquitetura que consigam ultrapassar um limite de corte. Sei que tem de haver cortes em tudo, mas o museu não pode ser olhado como uma coisa que não rende e ser prioritário, porque a cultura e a vida em geral da cidade lucra muito com um museu! O lucro não será direto, mas em muitos aspetos garantem, por exemplo, a complementaridade em relação às escolas, aqui há um dia por semana em que vão quantidades grandes. O que isso significa na formação é fantástico.

Joana: Considera a arquitetura dos museus como que um “instrumento de medida” do estado e tendências da arquitetura?

Álvaro Siza: Não, não considero. É um dos programas arquitetónicos, mas há muitos outros, se quer ir a outra escala, a habitação social é tão medida da arquitetura e, em certos pontos, mais ainda do estado da arquitetura, do que o museu. Porque em relação ao museu, normalmente há cuidados especiais por parte do promotor, que sendo uma obra de prestígio e para a cidade, para quem a visita, há uma maior atenção para que seja bem feito, até na escolha do local. E em relação

à habitação social o que se assiste muitas vezes é “o que for, será”... para quem é bacalhau paga, é um bocado assim. De maneira que, a qualidade do que se produz na habitação social (a habitação normalmente chama-se social) é uma medida do estado, no sentido de resposta às necessidades da cidade até mais em quantidade, com mais peso, é uma medida muito grande. Como se vê em algumas cidades do norte, há uma grande qualidade na habitação mais económica que é um sinal muito positivo. Pode numa cidade completamente desleixada aparecer um museu maravilhoso, é menos medida do estado da arquitetura, não falando em geral porque é um outro caso.

Joana: Frequentemente dizem que as janelas nas suas obras são como quadros que enquadram a paisagem, e em Serralves isso é inegável, na minha opinião...

Álvaro Siza: Agradeço o elogio! Evidentemente se há um museu que está dentro de um jardim, com a qualidade do jardim de Serralves, é um absurdo ignorar isso! É tapar os olhos! Agora se reparar a maneira como estão feitas as aberturas, tirando uma que me lembre que já explicarei, são extremamente discretas, não prejudicam nada o envolvimento do que se expõe naquela sala, são nos cantos ou por vezes tem umas proteções que canalizam a luz... A única que eu me lembre que tem esse aspeto que diz de parecer um quadro é a da sala central ao fundo, porque isso corresponde a um aspeto, no meu entender, fundamental àquele museu de orientação. Porque marca um eixo que vai de um lado ao outro do museu no centro e, portanto, é um elemento orientador importante. É uma janela alta, quem sobre à cota principal do edifício tem uma visão total, mas quem desce e vai à sala a janela fica lá em cima, por isso de modo algum perturba o ambiente ou a visibilidade do que lá se expõe. Acontece é quase sempre que fecham as janelas todas... Mas isso corresponde, na minha perspetiva, a um preconceito de exclusividade total, de marginalização, no fundo, e depois há gente com quem falo ou que vêm aqui e falam sobre o assunto, e uns dizem (e não só arquitetos!) “que pena, a janela estava fechada” e depois outros dizem “que pena aquelas janelas estão ali a competir”... Não, é um absurdo, não estão a competir, assim como uma janela numa casa não está a competir com a intimidade da casa, se for bem feita, claro. A janela não é o inimigo da intimidade.

Depois lá em baixo há um grande envidraçado que abre para um pátio. Aí é claramente um convite a que haja exposições dentro e fora. Mas depois há muitos preconceitos, preconceitos constituídos em obrigação que são discutíveis, mas que não vale a pena a esta altura do campeonato discutir...

Por exemplo, eu lembro-me de visitar o Museu Picasso, em Antibes, que é um castelo que foi cedido ao Picasso pela cidade para passar férias, quando estava num período muito feliz da sua vida, por isso passou ali uns belíssimos momentos e deu uma quantidade de obras que doou à cidade, agradecendo. A cidade montou um museu que está cheio de Picassos e de Matisse e outros,

mas a base é o Picasso. Primeiro estavam as janelas abertas, sentia-se o cheirinho do mar, porque é mesmo ao pé do mar, ouvia-se as pessoas na esplanada em baixo, podia abrir-se a porta e sair-se para o jardim... era uma coisa maravilhosa. E nenhum quadro sofreu com isso e esteve assim anos! Agora resolveram pô-lo à altura ou na possibilidade do intercâmbio de exposições e tiveram que meter ar condicionado, fechar as janelas, baixar o teto para meter os tubos do ar condicionado... E quando fui lá fiquei absolutamente destroçado, porque perdeu-se o que era o encanto único daquele museu, mas estabeleceu-se, e há muitas razões para isso, que para qualquer exposição tem de se pôr o ar a uma certa temperatura, uma certa humidade, etc., etc. e isso é como que um estatuto, uma marca de garantia para o museu. Mas é um facto que se quiser mandar vir uma exposição de um tal museu, se não se tiver o ambiente nessa qualidade, nesse condicionamento, a exposição não vem. Daí que é mesmo premente o que leva a que as janelas estejam sempre fechadas, já não explica é a necessidade de ter as janelas cobertas, porque há filtros que fazem com que a luz não seja agressiva. Mas há casos que chegam a ser cómicos, como não sei em que museu, que me contaram, que existia desde o século XVIII, tinha obras lá há séculos e resolveram pô-lo em condições do tal intercâmbio. Meteram ar condicionado e aquelas obras que estavam ali há séculos adaptadas àquele ambiente, sofreram, deram de si. Enfim, são ideias...

Também fica muito bem fazer janelas fechadas, sem possibilidade de abertura para tirar todo o rendimento do ar condicionado. Por exemplo, no programa das escolas aconteceu isso e agora têm de fazer nova obra porque não há conta, não há dinheiro para pagar a conta ao fim do mês. Os arquitetos que trabalharam nesse programa foram criticadíssimos e os engenheiros com certeza, mas em geral, as críticas vão para o arquiteto, mas foi uma imposição.

Joana Oliveira: Mas em Serralves, a exposição vale quase ou tanto como a arquitetura, ou seja a arquitetura também é muito de exposição, ou pode valer tanto como a exposição...

Álvaro Siza: Não diga isso, senão há pessoas que se zangam! Eu não estabeleço essa confrontação, ou oposição, ou aproximação se for de outra maneira, porque se há uma boa exposição, como foi a do Bacon ou a do Rauschenberg, evidentemente ninguém vai ao museu para ver a arquitetura, vai para ver uma exposição muito boa. E por outro lado, a qualidade de uma exposição, na minha perspetiva a qualidade da arquitetura é um complemento a essa qualidade, não é um entrave. Sei que há muita gente que quando vê um museu em que a arquitetura, na opinião dessa pessoa, é de qualidade, há muita gente que acha que há uma espécie de competição entre arquitetos e artistas. O que passa pela ideia de que um arquiteto não é um artista para já e, por outro lado, que é uma espécie de inimigo. É um facto que há gente que a certos museus vai para ver também a arquitetura, mas não é no sentido de “aqui interessa-me a arquitetura e não me interessa a arte”,

portanto estou objetivamente a prejudicar a arte e as atividades artísticas, isso é um absurdo.

É evidente que pontualmente vai uma escola de arquitetura ou uma turma da escola de arquitetura, isso acontece no Japão e não sei onde mais, e vão ver o projeto, são visitas de estudo, mas isso é um caso muito especial. Porque o normal das pessoas (não estou com isto a dizer que os arquitetos são anormais) vai ao museu para ver o que lá está e se é agradável e, se tem essa variedade de atividades e etc., ainda mais vai. Portanto não há oposição entre arquitetura e as artes plásticas, porque são da mesma família.

Joana: Então nesta dicotomia entre arte e arquitetura, contentor e conteúdo, acha que a arquitetura não tira qualquer protagonismo à arte...?

Álvaro Siza: Eu acho que não há dicotomia, por isso não tira o protagonismo da arte... Agora se for lá uma turma de arquitetura, é evidente que vão lá ver arquitetura, não faz mal a ninguém. Se houver uma exposição tão má em que o único ponto de interesse for a arquitetura, também acontece isso, mas a culpa é da exposição ser má. A ideia de fazer arquitetura pobre, má, para não competir com a arte é um insulto às artes.

Joana: Então acha que a arquitetura também deve ser entendida como uma arte?

Álvaro Siza: Bem, isso é discutível. Eu acho que pode ser arte. Se vai visitar uma casa do Frank Lloyd Wright que é que pode dizer, senão que é arte? Se vai visitar uma casa do Adolf Loos, ainda que haja essa interpretação que nasce dele ter escrito que a arquitetura não é uma arte, mas evidentemente que uma casa do Adolf Loos é arte do mais puro que há! Não sacralizada a ideia da arte, no sentido de que há um relacionamento entre tudo, entre interior e exterior, entre os diversos espaços interiores, uma relação perfeita e, portanto, todos os elementos, todos os detalhes cantam em conjunto e isso é arte.

Joana: Ainda em relação à analogia arquitetura e arte, muitas vezes os artistas criticam a arquitetura pela falta de espaços mais adequados a suportes para a produção artística contemporânea. Com base nos variados projetos que já teve a oportunidade de realizar, quais acha que devem ser os valores que a arquitetura do museu deve privilegiar?

Álvaro Siza: Os valores, mas em termos de dimensões?

Joana: Sim e não só, de luz, de materiais, ...

Álvaro Siza: Um diretor de museu com quem gostei de trabalhar, realmente trabalhamos em diálogo, foi muito bom porque havia muita consideração pelo que cada um pensava, foi o Rudi Fuchs, que era o diretor do museu de Amsterdão. E ele em relação a isso era muito claro, dizia ele: “se querem pôr neste museu uma obra do Chillida e verificam que não cabe ou que não passa nas portas, põem outra obra dele mais pequena”. E era absolutamente contra isso, contra essa sacralização do tamanho do espaço do museu.

Bom, mas se quisermos ir a números nunca será suficiente... Porque nas possibilidades que há, sobretudo nas instalações, de fazerem em enormíssima dimensão. A instalação por natureza, até o próprio nome indica “instalar em”, vive exatamente de uma relação entre o espaço onde é construída e o que se constrói. De maneira que, nessa ideia, se vamos dizer que a altura deve “x” nunca chegaria!

Por exemplo, no Museu de Portalegre houve uma exposição belíssima e quem fez a instalação ocupou toda a altura, todo o espaço aberto, o que corresponderá a qualquer coisa como 30 metros ou coisa assim... Ali dispunha daquele espaço, mas noutros museus não dispunha e não pode fazer isso, faz outra coisa.

E em relação à pintura e à escultura, a pintura que se põe na parede e a escultura que se põe no chão ou onde quer que se ponha, há evidentemente limitações em todos os museus que eu conheço, até porque não há limites.

Joana: Quais considera serem os seus projetos de referência, a nível nacional e internacional? Refiro-me a casos que considere serem de sucesso no seu conjunto, enquanto exemplos de arquitetura, boas escolhas quanto à programação, de dinâmica social, de revitalização urbana. ...

Álvaro Siza: Não penso assim, acho que as obras são um *continuum*, em que o maior do nosso sucesso, se quer falar de sucesso, depende de circunstâncias muitas vezes temporais e depende de uma coisa fundamental no que se produz em arquitetura, que é a qualidade do promotor. Se faz a obra para um promotor que só está interessado em “cortar a fita” e marimba-se para o resto, não consegue fazer uma obra de grande qualidade.

O sucesso, isso depende de muitas coisas, em parte disto que eu digo (o promotor), em segundo lugar depende da época, do tempo, do clima, do clima político, depende de muitas coisas. Há obras que são vilipendiadas e passado um tempo até são exageradamente valorizadas. Por exemplo, o Restaurante da Boa Nova quando apareceu houve um chorrilho de críticas, dizia-se que era o único edifício do mundo que tinha a fachada nas traseiras e passando um tempo, tem perdurado o edifício a funcionar e apreciado e, até às vezes, na minha perspetiva, valorizado demasiado. De

maneira que isso varia muito... Quando se fez a Avenida dos Aliados foi ao nível do insulto e no entanto, hoje a cidade está perfeitamente adaptada e estarão finalmente, algumas pessoas que criticaram com violência, a lembrar-se que a Piazza Navona também não tem árvores nem flores e que a quase totalidade das praças públicas, salões de cidade, são assim. E tanto faz que seja em Itália como em Paris... Quando vão como turistas acham admirável, mas se aqui aparece um lugar como salão público praticável, e às vezes é super praticado, como quando o Futebol Clube do Porto ganha algum campeonato ou algum comício político, mas no dia-a-dia tanto quanto permite o estado de semidesertificação da cidade.

Joana: Na sua opinião e experiência, acha que um edifício projetado por um arquiteto de renome pode contribuir para o sucesso do museu, em termos de público? Haverá uma percentagem significativa de público que visita o museu motivados, sobretudo, pelo interesse na componente arquitetónica?

Álvaro Siza: Pode contribuir para o sucesso do museu, mas como dizia antes, isso sem uma boa direção do museu, uma boa orientação, não resolve. Um belíssimo museu é o da Paula Rego e pelos vistos vai fechar, portanto não será um sucesso, quando a arquitetura anunciava isso. De maneira que, não é o fator predominante, mas da parte de quem projeta é uma obrigação estar à altura da arte que se vai apresentar dentro desse museu, tem a responsabilidade de atingir essa qualidade.

Joana: Acha que a maioria das pessoas se sente mais confortável a visitar e contemplar a arte numa galeria ou feira, ou acha que o museu é sempre o lugar eleito por preferência?

Álvaro Siza: Não, são coisas diferentes. Eu gosto muito, quando tenho oportunidade disso, em Paris de dar um passeio pelas galerias de arte e sou capaz de nessa visita não ir a nenhum museu. Há galerias de grande qualidade ali, pela variedade, pela total descontração, por ao mesmo tempo estar na rua e ter um restaurante ao lado, no museu também pode haver, mas é diferente. Ali há vinte restaurantes e cafés ao lado e é uma coisa descontraída e belíssima e ter uma ilusão de que descobriu uma obra de arte extraordinária, portanto é diferente, é extremamente agradável. O museu, mesmo num plano didático, tem uma função diferente e um interesse diferente.

Joana: Nos dias de hoje a arquitetura, e em especial a de foro museológico e também em relação às exposições, tem um grande impacto na sociedade pela atenção dada por parte da

comunicação social. Como encara este tipo de mediatismo aplicado à arquitetura e em especial, quando se tratam dos seus projetos?

Álvaro Siza: Eu acho que a divulgação de temas de arquitetura uma coisa normal. É ótima porque clarifica, esclarece e, ao mesmo tempo, critica também, portanto é algo bom. Isso feito de forma pontual, fragmentária, um projeto no fundo pode não ser bom inclusivamente ou pode ser umas vezes bom, outras vezes mau... Há jornais como o *El País*, que tem uma página semanal há muitos anos, a Babelia e aí se dá uma constante atenção ao que se passa no mundo das artes, da arquitetura e da cultura em geral, não isoladamente a arquitetura, mas a cultura. Que tira essa tentação mediática e exibicionista tal, que não é o que tem interesse em relação à informação sobre a arquitetura ou o que a ela está implícita. Por exemplo, há uma continuidade muito grande em relação à literatura, na divulgação do que se vai publicando, em relação à arquitetura não tem o mesmo sentido e muitas vezes fixa-se naquilo que é mais mediático e não será isso que interessa.

Joana: Com uma lista já considerável de projetos do foro museológico, sinto que existe um fio condutor que os une e lhes dá seguimento entre eles e se encadeia na sua obra em geral. É que claro que existem variações. Como por exemplo em Serralves só se descobre o museu quanto se transpõe o muro, pensa o edifício como uma construção escondida, que temos de desvendar, enquanto em Porto Alegre, na Fundação Iberê Camargo, vemos um edifício que se afirma claramente perante a cidade e quem passa na avenida adjacente, como que uma obra mais “à americana” ...

Álvaro Siza: Isso depende muito do contexto físico e não só físico, e muito da presença ou da não presença efetiva/ativa do promotor. Por exemplo, em Serralves esse envolvimento com o muro, do quase praticamente não se ver do exterior, era mesmo um programa, uma nota de encomenda, por várias razões. Primeiro porque havia medo que o impacto fosse muito grande na envolvente que é residencial e provocasse más vizinhanças. Portanto, havia mesmo o propósito de impedir que aquilo tivesse muito impacto no exterior. Até na parte organizativa, eu lembro-me que queria fazer o acesso pela rua principal em torno, que é a Gomes da Costa e houve uma oposição muito grande porque era um percurso longo e se chovia era muito incómodo e, eu falava sempre no Kröller-Müller na Holanda, que com neve ou com chuva tem de se fazer um percurso muito maior atravessando uma propriedade belíssima. De maneira que aí resulta muito do diálogo com o promotor e também da sensibilidade ao contexto por parte dos projetistas, no seu diálogo com os responsáveis. Por isso, o resultado vem de uma série de ativas intervenções de quem é responsável pela construção do museu ou de qualquer outra obra. É sempre esta presença do compromisso que é inerente à arquitetura. O que é necessário é transformar o compromisso em razão de convicção do que se faz. Se o compromisso permanece como compromisso, baixa a qualidade de uma obra se

é simplesmente um compromisso, agora se é um encontro adquire outra consistência, é o caminho normal da arquitetura.

Joana: Então diria que o que mais o influencia num projeto, o que o faz pensar de formas diferentes em cada projeto no fundo são as condicionantes inerentes a cada um?

Álvaro Siza: Fundamentalmente é o diálogo que se estabelece, mas é claro que no diálogo nós também temos voz ativa.

Joana: Quando penso em Serralves e como ali se desenvolve toda aquela relação tão peculiar com o jardim envolvente, faz-me lembrar o Museu Louisiana, de Jorgen Bo e Wilhem Wohlert, em Copenhaga, que também nos envolve nos seus percursos pelo jardim, e pela maneira como se organiza no parque, embora diferente. Eu encontro uma certa analogia entre eles... Também sente o mesmo? Este museu inspirou-o de alguma maneira quando projetou Serralves? (min 13)

Álvaro Siza: Curiosamente o arranque do Museu de Serralves quando a Dra. Teresa Gouveia faz aquele ato fundador da compra da totalidade da quinta, há um programa preparado pelo Diretor do Louisiana. Portanto, o programa começa por um projeto relativamente pequeno, com uma área bastante mais reduzida, para o qual eu propus um local que não foi muito bem recebido. Houve debates sobre o problema da implantação e desapareceu essa possível diferença de conceito, de opinião quanto à implantação do edifício, porque entretanto o programa aumentou muitíssimo e a história daquele projeto é “aumenta, diminui, aumenta outra vez...”, até que se fixou nos 14.000 m² e por isso, a implantação é outra.

Há uma coisa que eu acho bastante diferente do que se passou no Louisiana, é que Serralves era já um conjunto de jardins relacionados, uma sequência de jardins – há o jardim clássico parte da casa, há a mata com o lago romântico e há uma parte agrícola lá no fundo. É uma sequência muito interessante, a qual foi possível prolongar ou completar em relação ao que é o lote com a construção do museu, onde ele foi construído, visto que, há um percurso contínuo que atravessa parte do jardim clássico, depois volta atrás e tem um acesso com umas escadas que já existiam pelo Marques da Silva, e depois há o retorno ao jardim clássico. No fundo, o que houve foi uma análise do que era já o jardim e todo o impacto que viria a ter a construção do museu, que havia todo medo que fosse muito negativo, mas enfim, acho que não foi negativo, pelo contrário, deu um sentido à totalidade do lote. Esse jardim, como sabe, é um orto, houve uma grande polémica que inclui queixa em Bruxelas para parar com a hipótese de construir ali o museu, mas essa polémica foi fabricada! Porque aquilo não era um orto parte constante dessa sequência de jardins, como se dizia, portanto não se ia quebrar

uma totalidade de conceção do paisagista francês, aquilo foi a posteriori comprado pelo dono para fazer um pomar, nunca tinha sido um orto e é uma coisa à parte. Portanto, o esforço é de integrar essa coisa à parte na totalidade do uso-fruto do jardim.

Joana: Nas últimas exposições que visitei, os espaços expositivos encontravam-se bastante alterados por motivos de carácter das obras expostas e do artista, o que para mim, enquanto estudante de arquitetura e interessada naturalmente na mesma, me desiluiu a princípio porque esperava ver uma certa janela que fazia um certo enquadramento, mas depois interpretei o espaço da forma que se apresentava e é este também o fascínio do museu de arte contemporânea, o de o encontrar de formas diferentes a cada exposição. Como se sente quando visita uma exposição num edifício que projetou e quando vê certos aspetos arquitetónicos anulados ou completamente transfigurados?

Álvaro Siza: Não me preocupa nada, posso gostar ou não gostar, mas isso é um problema pessoal. Não me preocupa nada porque a integridade da solução espacial não se perde, quer dizer, pode ser pintado de lilás ou de verde, ou podem-se fechar as janelas, mas a leitura do espaço do museu nunca se perde. Podem as galerias de distribuição ser ocupadas por exposições, mas não se perde realmente a leitura, o essencial, o espaço interno do museu nunca se perde. E vai mudando, mas enfim, faz parte do que é a prática do museu de arte contemporânea que é a constante renovação, a constante utilização do espaço. É necessário é que o espaço resista a isso, mesmo materialmente e que o conceito de museu não se perca e a clareza da sua organização espacial.

Joana: Consegue dizer-me 1 ou 2 exposições que tenha visitado que o marcaram por “encaixarem” melhor no espaço, ou que achou que melhor se comportaram na relação espaço arquitetónico/conteúdo expositivo? – Acha que a sua preferência é influenciada também pelo tipo de arte que estava exposta?

Álvaro Siza: Muito pelo que lhe disse anteriormente, nunca fiquei chocado com uma exposição, com as alterações feitas. De início sim, de início fazia-me muita impressão porque pensava no trabalho e no custo de conseguir bons acabamentos, nos estuques e etc., e quando havia agressões a isso, incomodava-me por uma reação natural, mas isso depois deixou de me preocupar quando percebi que o essencial de conceção espacial perdurava, podia ser mudado temporariamente, mas perdurava. Até às vezes a sala é completamente fechada e é escura e pintada de preto, mas isso faz parte da vida daquela sala. O que é necessário é que a vida do museu não destrua qual é a atitude em relação ao tema.

Joana: Sim, mas o que eu dizia era se tinha alguma exposição que o marcou especialmente em qualquer momento da sua vida, em qualquer museu que já tenha visitado...

Álvaro Siza: Várias! Mas devo dizer que as exposições que me marcaram mais, foi pela qualidade da exposição. Da mesma maneira que deixei de ficar chocado com alterações, como fechar as janelas, também não fico chocado com uma apresentação que apareça como eu faria na altura em que fiz o projeto, como as janelas e as galerias como espaço de distribuição e não de exposição e etc. Se a exposição é boa, isso sim impressiona-me, ali com as condições que aquilo tem e os condicionamentos, naturalmente. A do Rauschenberg ou do Bacon, estou a lembrar-me dessas exposições absolutamente maravilhosas, mas são as exposições que são maravilhosas e o museu serviu apenas para apresentar essas exposições.

Joana: Para finalizar, qual acha que será o percurso que os museus e a museologia seguirão futuramente? Como poderão ser estas instituições daqui a 20 anos?

Álvaro Siza: O futuro a Deus pertence! Agora o que me vem à ideia em relação a isso é, qual a capacidade de sobrevivência em relação à crise que se vive e que vai durar e, à maneira ou às maneiras diferentes como essa crise é vista e às medidas tomadas em relação a essa crise. Mas como as medidas tomadas atualmente são no essencial más, isso é que me preocupa, essa ideia de fechar museus ou de reduzirem a sua atividade a muito menos, isso é preocupante. Isso é uma perda terrível, espero que não aconteça isso. Isso depende muito, como se diz tantas vezes, da imaginação, mas a imaginação é uma imagem muito abstrata...



IV Entrevista a Álvaro Siza (9 de Agosto de 2012)

Joana: Se eu lhe pedisse que me descrevesse o museu contemporâneo em 5 palavras que si descrevem o conceito de museu na atualidade, quais seriam?

Vitor Silva: Não é fácil , não faço ideia... não lhe sei responder assim de imediato!

Joana: Quais as mudanças mais significativas que considera terem ocorrido no contexto museológico e que consequentemente levaram a mudanças e novos desafios? E quais considera que são esses novos desafios?

Vitor Silva: Bem, eu não posso falar como especialista de museus ou da História dos museus. Reconheço que há coisas que mudaram significativamente, nomeadamente a parede, o suporte de exposição que passou a ser o ecrã ou a sala escura de contemplação, por exemplo. Penso que isto foi uma mudança radical. A parede deixou de ser uma superfície de suporte para ser uma superfície de projeção. E isto deve ter mudado muito, em todos os sentidos, a tal ponto que os museus passaram a ser coisas brancas que interiormente constróem espaços negros. Portanto, a ideia que se tinha de um museu iluminado, o cubo branco, passou a cubo negro! Não sei se isto é um progresso ou se é um regresso, mesmo historicamente, admitindo que os gabinetes de curiosidades - onde terá nascido a história do museu - eram espaços fechados, selados, e sem luz, e momento em que se abria a porta, acontecia o efeito de maravilhamento.

Não sei se é falar em regresso ou falar num retorno, mas é qualquer coisa que existe no turbilhão da origem como diria Walter Benjamin acerca da História do colecionismo e do museu. As Kunst-und Wunderkammern são as origens.

Joana: Quais os motivos que indicaria para justificar o número tão elevado de afluência de público nos dias de hoje e o que pensa das estratégias usadas, nomeadamente de caráter lúdico e

comercial, que atraem e movem atualmente esse público ao museu?

Vitor Silva: Há duas respostas possíveis. Uma é, o museu democratizou-se e a cultura passou a ser um bem aberto, transacionável, para todos; por outro lado, passou a ser uma mercadoria. Estas são duas faces de um mesmo problema, que tem, de algum modo, intensificado a ideia da cultura e de um certo turismo cultural. Os museus existem um pouco para situar o turista, para o localizar, para lhe dar um destino, uma finalidade. Não sei se isto será o melhor sentido dos museus e da democratização dos museus! Mas os museus têm sempre uma outra vertente que será sempre pedagógica de algum modo. Porque o museu é uma coisa complexa: não é só mostrar coisas, é também um aparato e um dispositivo que tem o propósito de ensinar, não é só uma máquina de produzir efeitos emocionais e meros gadgets...

Joana: Como avalia a situação dos museus portugueses relativamente à de outros países?

Vitor Silva: Isso é um problema cultural e um problema económico... Varia, uns têm mais vida, mais projeção. Uns até têm projeção internacional, com é o caso nacional de Serralves e depois há outros museus como o Museu Soares dos Reis, que é um museu dedicado à arte do século XIX, que provavelmente não terá feito ainda um trabalho suficientemente criterioso para explicar a coleção que tem. Quem diz o Museu Soares dos Reis, diz qualquer outro museu... Não sei, mas acho que sobretudo a diferença é de nível cultural e económico.

Joana: Considera a arquitetura de museus como que um “instrumento de medida” do estado e tendências da arquitetura?

Vitor Silva: Eu isso não sei, não sei como se resolve... Mas o museu será para a arquitetura como qualquer outro objeto, qualquer outro espaço, outro equipamento, não faço ideia... Mas será um projeto muito exigente e complexo, é provável que seja também aquele que se manifesta mais algumas experimentações... ou não! Não tenho uma ideia muito precisa... Mas a ver pela quantidade de museus que anda por aí, percebe-se que cada arquiteto ousa fazer qualquer coisa que noutros contextos não ousaria.

Joana: Na sua opinião e experiência, acha que um edifício projetado por um arquiteto de renome pode contribuir para o sucesso do museu em termos de público? Haverá uma percentagem significativa de público que visita o museu motivado sobretudo pelo interesse na componente arquitetónica?

Vitor Silva: Acho que isso pode acontecer. Na minha experiência pessoal, não sei por exemplo, o que me levou a Bilbao, mas deve ter sido o *marketing* da imagem arquitetónica. Penso que sim, e é aí onde apostam os políticos também de um modo geral.

Joana: Como interpreta a eterna dicotomia entre arte e arquitetura? Acha que o protagonismo da arquitetura de um museu pode sobrepor-se ao seu conteúdo ou mesmo descontextualizá-lo? Ou pensa que a arquitetura também deve ser entendida como uma obra de arte?

Vitor Silva: Não, acho que não. Penso que as coisas não se separam, posso vê-las em separado ou em sequência, mas não tem nada a ver. E a arquitetura é uma arte.

Joana: Pois, eu ia perguntar-lhe se acha que a arquitetura também deve ser entendida como uma obra de arte?

Vitor Silva: Claro que é! De outro modo não faz sentido. Se é só uma mera tecnologia, uma aplicação tecnológica, um saber científico puro e duro... Eu entendo que não. É arte. A arquitetura trabalha a qualidade dos espaços, a sensação dos espaços e é evidente que há museus que nos transmitem uma sensação dos seus espaços distinta de outros museus. Isso tem a ver com escalas, com o modo de resolver os programas... Mas é evidente que os museus, quer os clássicos, quer os contemporâneos, variam em função das relações formais dos espaços, transmitem sensações completamente distintas. Estou a imaginar o Guggenheim de Nova Iorque e o de Bilbao, são dois museus completamente distintos considerada a sensação que se sente na vivência dos seus espaços, quer interior quer exteriormente. Os dois são muito fortes do ponto de vista da imagem, do ponto de vista da tradução num logotipo (se é que isto faz algum sentido!) e também do ponto de vista da qualidade intrínseca dos seus respectivos espaços. Se um tem uma relação mais dispersiva, com muitas variantes (Bilbao), o outro é mais homogêneo, mas assegurando uma dinâmica específica (Nova Iorque).

Joana: Ainda em relação à analogia arquitetura e arte, muitas vezes os artistas criticam a arquitetura pela falta de espaços mais adequados a suportes para a produção artística contemporânea. Com base nas exposições que já teve oportunidade de organizar ou mesmo ao expor o seu trabalho, quais acha que devem ser os valores que a arquitetura do museu deve privilegiar?

Vitor Silva: Como artista, não sei como é que isso se faz – expor num espaço museográfico - porque as intervenções nos espaços museográficos são diferentes daquilo que é a intervenção

regular num qualquer espaço. Mas existindo um arquitetura em primeiro lugar, um artista não se deve frustrar pelo tipo de espaço que tem à sua disposição. Penso que qualquer espaço pode ser propício à exposição. Julgo tratar-se de uma falsa questão. Porque o espaço que existe é sempre um espaço com que o artista pode lidar da maneira que entender; e se eles existem julgo que se deve é intensificar a relação com esse mesmo espaço. Não deve ser uma coisa que o perturbe, pelo contrário, é algo que o pode até animar mesmo que entre em conflito. Não acho que seja um grande problema para um artista. Admito que para alguns, por razões físicas e imediatas, possa haver problemas de espaço, mas se vai intervir num espaço que conhece e que está disponível pode pensar nesse espaço e trabalhar a partir desse mesmo espaço. Portanto, não creio que seja uma limitação para o artista o espaço existente, aliás, historicamente, aquilo que os artistas fazem (pintores, escultores) ao intervirem em espaços arquitetónicos, é intensificar o espaço. Estou a lembrar-me, por exemplo, dos frescos das cúpulas e dos tetos das igrejas barrocas que, é óbvio que fazem parte integrada do programa da decoração da igreja, são uma maneira de intensificar o espaço. Estou a lembrar-me da Igreja do Gesù, onde o Baciccia “rebenta” completamente com o teto, criando uma ilusão espacial. Não é que seja uma relação harmoniosa, ela é conflituosa, mas há sempre uma relação possível.

Joana: O que pensa da eventual participação dos artistas na conceção do espaço museológico? Acha que poderá trazer mais vantagens?

Vitor Silva: Não sei, mas eu não me meteria nesse problema!... Acredito que possa haver artistas que tenham algumas ideias sobre isso, mas eu sinceramente prefiro não ter nenhuma! Se o problema for o espaço, admito que para muitos artistas o problema seja de facto esse, que o artista coopere lado a lado com o arquiteto, aí sim, acho que faz sentido, mas há muitos artistas que não estão minimamente preocupados com isso porque não é esse o problema deles.

Joana: O que pensa da eventual participação dos artistas na organização de exposições temporárias?

Vitor Silva: Aí há duas questões, porque há a exposição do artista e há a exposição do curador, são coisas distintas. Quando é a exposição de um artista, ele é vital, é evidente que ele participa sempre. Quando é o curador é apenas o curador e os seus critérios. Portanto, são duas relações completamente distintas e aí trabalha a experiência e sensibilidade de cada um. Mas é óbvio que um artista quando expõe no espaço museográfico é ele que está a decidir, é ele que tem de decidir.

Joana: E em que é que acha que difere principalmente a exposição do artista e a do curador?

Vitor Silva: Acho que o artista pode ser mais atrevido, não sei...

Joana: Porquê acha que o curador é mais conservador na maneira de expor?

Vitor Silva: Acho que são duas intenções distintas, porque podem existir intenções distintas. Recordo-me de exposições, como a que o Cabrita Reis fez em Serralves: uma “pseudoparede” com a ideia de rebentar... Julgo que os artistas têm ideia de fazer «explodir», o curador tem uma tendência mais para expor, para colocar, para pôr. Há também curadores mais ambiciosos, mais audazes. O artista atua no existente e a ousadia poderá ser a de intervir no existente e daí poder alterar pontualmente algumas coisas do existente. O curador também o poderá fazer, mas o curador não lida com o próprio material que lhe pertence, lida com uma ideia. Mas tudo isto se pode confundir, quer num quer no outro, porque um curador pode sempre pensar como um artista e vice-versa.

Joana: Quais é que são os seus projetos de referência, a nível nacional e internacional? Refiro-me a casos que considere serem de sucesso no seu conjunto, enquanto exemplos de arquitetura, boas escolhas quanto à programação, de dinâmica social, de revitalização urbana, ...

Vitor Silva: Não sei, tanto gosto de museus “tradicionais” como menos “tradicionais”. Mas, por exemplo, o Metropolitan de Nova Iorque que é um museu clássico, de estrutura clássica, é um museu suficientemente rico para quem o quiser visitar. Em Portugal gosto muito de Serralves. Penso se trata, sobretudo, de uma questão de programação (e de coleção), não tem tanto a ver com a natureza do edifício, não tem nada a ver com a arquitetura. Pode ser até um edifício pobre. Tenho a experiência da visita de museus clássicos, tradicionais, por exemplo um museu de etnografia ou antropologia... Nos museus alemães, e estou a referir-me em particular ao Museu Dahlem, que é um museu que não têm nada de especial sob ponto de vista arquitetónico e é um dos mais espantosos do planeta! Refiro estes embora, haja muitos mais. Visitei agora, há pouco tempo, grandes museus nos Estados Unidos, que não conhecia, nomeadamente o de Washington que tem uma coleção gigantesca. O que vale nele é de facto a coleção. Julgo que os museus que mais me marcam valem pela qualidade das peças, de cada peça. Varia muito também, muitas vezes, pelo dispositivo de exposição de cada um. O que varia muito é também a perceção da escala, da monumentalidade comparativamente aos museus mais pequenos que têm uma escala mais abrigada, para mim mais simpática. Mas também porque gosto de ver as coisas pequenas dos museus, as obras em si, é o problema do detalhe, gosto de olhar para as coisas em particular, as coisas mais pequenas. Nos museus grandes têm sempre que expor peças grandes, restando para as pequenas peças construir

pequenos anexos... Eu gosto de um museu onde seja possível ver uma pintura grande, mas também uma moeda e que não se altere muito a percepção do percurso entre uma coisa e a outra.

Joana: Consegue dizer-me uma ou duas exposições que o marcaram especialmente por “encaixarem” melhor no espaço arquitetónico ou que achou que melhor se comportaram na relação espaço arquitetónico/conteúdo expositivo? Acha que as suas escolhas se relacionam sempre sobretudo pela preferência relativamente ao artista ou coleção em exposição?

Vitor Silva: Eu sou sensível aos dispositivos de exposição, há alguns que são de facto execráveis que praticamente não se podem ver, fazem uma pessoa retroceder de imediato.

Joana: Mesmo que a exposição seja muito boa?

Vitor Silva: Pois, o problema é que muitas vezes alguns desses dispositivos estragam mesmo as peças, literalmente! Agora de momento não me recordo assim de nenhum em especial, mas sei que há. Mas isto não tem tanto a ver com o espaço, são mesmo os dispositivos de exposição, quando há exposições temporárias com todo aquele aparato de organização espacial e tudo mais. Há alguns que são de facto terríficos. Enquanto há outros que nem damos pela presença do dispositivo. Eu prefiro sempre um, que não seja neutro, mas que dê, de facto, prioridade às obras. Mas agora dizer-lhe uma ou duas exposições não consigo, porque já vi tantas e tão boas...

Joana: Contando com a sua experiência profissional e também como visitante, não sei se consegue fazer essa distinção..., qual a sua preferência, quando organiza uma exposição quanto ao tipo de espaço/suporte arquitetónico expositivo?

Vitor Silva: Nunca pensei nisso. É o que houver. E penso que sobre isso posso competir, posso concorrer um pouco com o arquiteto. A minha ideia é adaptar mantendo o existente, sem ferir o que existe e, sobretudo, dependendo muito do percurso expositivo, caso seja exigido; do modo como se deve organizar e deve ser a sequência das obras. Tudo isso é objeto de estudo. Por exemplo, a exposição que fiz em 2009, no Museu Soares dos Reis, era uma sala retangular do Arquiteto Fernando Távora, naquela parte moderna do museu; limitei-me a fazer umas divisórias muito simples porque a ideia era manter a visão geral do espaço, mas permitir, também, ao visitante um jogo. Um jogo de escondidas, já que as obras não estavam imediatamente visíveis, via-se a sala, mas não se viam as obras. Mas se calhar, a palavra de ordem é sobriedade. Ter uma relação sóbria, equilibrada, entre uma coisa e outra. Posso estar a dizer isto, mas é sempre criticável, é uma

questão de sensibilidade de perceber o que existe, o espaço, as obras, o movimento que queremos que tenham os visitantes...

Joana: E relativamente aos visitantes, acha que a maioria prefere ver as obras numa galeria ou feira, ou integradas num museu e num discurso curatorial?

Vitor Silva: De feiras não conheço, nunca visitei, portanto sobre isso não sei falar. Penso que as galerias e os museus fazem mais sentido. As galerias são um espaço espontâneo de receção da produção artística, o museu já é um espaço diferente. A galeria pode ser um espaço improvisado, pode ser num sítio qualquer, enquanto o museu tem um carácter completamente distinto, não tem um carácter espontâneo, já tem um discurso. Não quer dizer que a galeria também não o possa ter, e que não tenha as suas ideias sobre aquilo que deve acolher, mas sob o ponto de vista social e económico tem essa dominante mais impulsiva, imediata, espontânea, acolhe o que quer. Enquanto o museu é muito mais seletivo, conserva para a posteridade. Quando muito a galeria conserva para vender. Há, de facto, visitantes de feira, que gostam mesmo, há até peregrinações todos os anos. Mas no que diz respeito à arte contemporânea, penso que o lugar de eleição é mesmo a galeria. O museu é um espaço institucional, é um espaço para a “vénia”, é para as exposições retrospectivas, para as antologias, ... Os museus praticam também hoje a ideia de acolher artistas, para intervenções pontuais que disputam, inclusivamente, relações com o próprio acervo do museu. Mas o espaço museográfico é sempre mais fechado, sempre mais conservador. Portanto, quando o faz, fá-lo num registo e num diálogo com aquilo que são os propósitos da arte contemporânea, com uma arte cujo âmago é o problema, a problematização. Por isso, julgo que os museus estão a fazer coisas interessantes quando convidam artistas interessantes para intervir no espaço do museu.

Depois há os museus especificamente de arte contemporânea, que estão a celebrar, de algum modo, a fama de um ou outro artista já convertido à eternidade, esses são museus com um carácter institucional específico. No Porto, o exemplo de Serralves, dinamizou as galerias. Quer dizer, foi o lado institucional de Serralves que conferiu desenvolvimento à disseminação das galerias no Porto. São aqueles gestos fundadores. Já em Nova Iorque é ao contrário, as galerias são a vida da arte contemporânea, não é propriamente o MoMA, o MoMA é já para distinguir os grandes nomes. Ali a vida ferve nas galerias, contém a diversidade que é sempre impossível de conter o museu.

Joana: Nos dias de hoje, tanto a arquitetura como a arte têm um grande impacto na sociedade pela atenção dada pela comunicação social. Como encara este tipo de mediatismo aplicado na arquitetura e nas artes, o que acha que podem ganhar ou perder com isso?

Vitor Silva: Eu penso que o problema é que hoje a questão de imagem. O âmago da sociedade em que vivemos é a imagem. Uma vez que os discursos “sobrevivem” todos desfeitos, a imagem é por si já um fragmento, uma coisa fragmentada. Eu creio que a arquitetura goza de algum protagonismo sob esse ponto de vista. Eu recordo-me de ver capas da Time, ou algo do género, com obras de pintura ou da arte, mas a arquitetura é que tem ganho protagonismo. Isso deve-se à própria dimensão do crescimento da sociedade e da reflexão crítica. A arquitetura do ponto de vista artístico é uma imagem que se impõe de outra maneira. Os arquitetos refletem mais que os artistas, têm mais vínculos de reflexão e de promoção, há revistas de arquitetura, os arquitetos escrevem, refletem sobre o seu trabalho. Com os artistas é um pouco diferente; é um universo não tão interativo quanto o dos arquitetos. Não sei, mas talvez porque a responsabilidade, pelo menos a ideia de uma responsabilidade social e a realidade de um contacto directo com a dimensão política esteja mais presente com o quotidiano do arquiteto. Não quer dizer que esses aspetos da realidade social e da política não façam parte da atividade de cada artista, mas é reproduzida socialmente pelos meios de comunicação de modos distintos. Julgo que aquilo que um artista diz é sempre tomado de uma maneira e quando o arquiteto diz a mesma coisa é tomado de outra forma; há uma ideia de níveis de receção que são distintos relativamente àquilo que é o trabalho do artista e aquilo que é o trabalho do arquiteto. E isso determina necessariamente leituras distintas, efeitos distintos, consequências distintas.

Mas há outra coisa: o meio (meio de comunicação) também tem a sua produção própria, é o meio que produz as suas imagens. Quem ganha com isto tudo são os meios de comunicação! Os meios de comunicação também são propícios à incomunicabilidade: há uma entropia, um excesso de informação. Tudo isso é muito positivo, mas o problema é a reflexão, o conjunto da reflexão sobre o que é arte ou arquitetura e meios de comunicação, e como é que atuam entre si. Num certo sentido, julgo que a arte opera ao “arrepio” da comunicação social, a arte pode usar a comunicação social, mas acho que funciona ao “arrepio” da comunicação social. A comunicação social é um maquinismo de formulação de opinião. A arte não é. E isso é conflituoso, porque a realidade reside na questão crítica da imagem: e o que é a imagem sobretudo para os meios de comunicação? Por outro lado tem tudo a ver com um aspeto mercantil, é a promoção, o mercado, as vedetas, ... não é mais do que isso. Penso que tanto a arquitetura como a arte, sobrevivem a isso tudo. Aquela que sobrevive, porque a outra é só um anúncio de jornal.

Joana: De forma geral, acha que o museu valoriza as obras de arte ou, pelo contrário, constitui uma “prisão” ou “mausoléu” para os objetos artísticos?

Vitor Silva: São duas faces do mesmo problema, acho eu. Por um lado, a arte pode ser

prisioneira, por outro, é ela que anima o museu. São duas coisas que estão integradas. Um artista não faz arte para o museu, nem sei se os museus são feitos para os artistas, mas que há um conflito aqui, há. Um conflito de interesses. Para muitos artistas o objetivo é entrar no museu, para o museu o objetivo é captar um artista. É assim, é uma lei de conflitos e interesses, inevitável, inexorável.

Joana: Para finalizar, qual acha que será o percurso que os museus e a museografia seguirão daqui para a frente e como poderão ser daqui a 20 anos?

Vitor Silva: Não faço ideia... Mas tendo em conta que tudo está a caminhar para a *nanotecnologia*, não sei se vai haver edições de bolso quer da arte quer dos museus! Aí a arte é a dimensão mais minúscula, é mesmo o detalhe. Como diria Aby Warburg, que é um historiador da arte: “Deus mora nos detalhes”. Nessa hipótese, na redução dos museus a edições de bolso, a arte será a coisa infinitamente pequena e a arquitetura talvez seja o *hardware*! Não sei, mas sei que é preciso muito humor para perceber aquilo que está a acontecer!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A materialização de um lugar que em definitivo se dedicava à preservação da memória concretizou-se finalmente com a época do Renascimento, impulsionado vivamente pelos princípios Iluministas. Mesmo que tardiamente, o surgimento da tipologia museográfica afirmou-se desde logo numa posição de destaque no contexto urbano e social das grandes capitais europeias. E se os seus primeiros protótipos de tipologia autónoma foram consumados segundo as influências clássicas do Renascimento, a chegada de um novo século viria pôr em causa todo um legado historicista e de consolidação dos valores museológicos.

Apesar da uma existência historicamente curta, foi capaz de constituir-se como instituição suficientemente sólida capaz de sobreviver aos ataques sofridos no início do século XX, ultrapassando duas Guerras Mundiais e a emergência dos movimentos de vanguarda que defendendo o apologismo da máquina e das novas tecnologias, abominavam por completo o museu. Foi então num momento de questionamento e de reavaliação de valores, procurando alcançar um arquétipo que pudesse satisfazer as novas correntes artísticas, que o museu viria a “renascer” com mais força que nunca, desenrolando-se num enorme processo de reestruturação que ainda não tem fim à vista.

Os novos caminhos da modernidade viriam a ser deslindados pioneiramente pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), seguindo os pressupostos do Estilo Internacional, concebido como “máquina de expor”, quebrando definitivamente com a tradição e abrindo caminho à arquitetura do museu fora do continente europeu. O MoMA terá sido assim, o primigénio da ideia de conceber o museu como “cubo branco”, na busca de uma arquitetura “neutra” que serve apenas sua função, ausente de qualquer simbolismo ou monumentalismo.

Fundamental foi também o Museu Solomon Guggenheim de Nova Iorque, do arquiteto Frank Lloyd Wright, que viria estabelecer irreversivelmente um novo modo de encarar a arquitetura museal, integrado numa vertente desta vez organicista e adversa ao Movimento Moderno, o museu foi encarado como “acontecimento irrepetível” e como “único no mundo”.

Assim, estes podem considerar-se dois dos principais momentos revolucionadores da arquitetura do museu e da sua posição na cidade, que viriam efetivamente redirecionar esta arte em duas grandes correntes de pensamento (no caso desta dissertação retratadas pelos temas “Museu Ícone” e “Museu Culto”).

A década de 80 consolida-se como um período próspero na construção museal, desencadeando uma desmesurada proliferação destes edifícios dedicados à cultura e à arte. Simultaneamente as linguagens e composições espaciais também se multiplicam em grande escala, não permitindo hoje

em dia uma exata classificação destes “estilos arquitetônicos”.

Este desmedido crescimento acarretou naturalmente muitos outros fatores e condicionantes. Na sociedade pós-industrial regida por sistemas capitalistas, onde os valores da imagem e do ócio se sobrepõem aos da cultura e integridade, os museus começam a ser encarados como agentes promotores políticos e da instituição, onde a arquitetura serve como primordial “cartão-de-visita” destes. Encarado como símbolo de modernização e de avanço tecnológico, o museu contemporâneo pretende ser a definição concreta da sociedade contemporânea, atuando de muito perto e em função da mesma.

Além dos avanços tecnológicos que vieram permitir os ousados formalismos que são hoje característica particularmente inerente aos edifícios museais, permitindo as “originais “ e criativas reproduções nesta área da construção satisfazendo os “caprichos” da marca dos seus autores. Ainda outro fator que determina a situação contemporânea, é a sua difusão através dos meios de comunicação. A fácil e rápida propagação de informação e da imagem, transpôs imediatamente o caráter mediático a nível global no final do séc. XX, resultando numa explosão de criação de museus como nunca antes vista. Assim, como resultado mais significativo desta conjugação da mediatização global com a inovação espacial como marca de autor, resultou o Museu Guggenheim de Bilbao, da autoria do arquiteto Frank Gehry.

É ainda de salientar que estes processos de mediatização associados a uma “imagem de marca”, são elementos fundamentais para os processos de renovação de certas áreas urbanas, tal como aconteceu com o Guggenheim de Bilbao, o que permitiu colocar o País Basco num lugar de destaque no mapa do turismo cultural, ou ainda o Centro Goerge Pompidou ou a Tate Modern.

Tal como foi possível apurar neste estudo, o Museu quando encarado e celebrado como *happening* e objeto extraordinário, ou seja, como “Museu Ícone” remetendo para a questão da monumentalidade urbana, este estabelece-se sempre numa posição de protagonismo na cidade, afirmando-se principalmente graças à imagem “chocante” e de controvérsia com a sua envolvente. Desta forma, constatou-se que todos os exemplos relativos a este conceito de “ícone urbano” estão também no centro de projetos de reconversão de áreas de cidade ou como fortes focos dinamizadores da zona concentrando os media e consecutivamente arrastando multidões desejosos de os poder admirar no próprio local. Assim se constatou que a dinâmica social realmente foi reanimada com museus como o Museu de Arte de São Paulo, o Centro Geroges Pompidou e o Guggenheim de Bilbao. Quanto ao Guggenheim de Nova Iorque, este apesar de já se encontrar numa zona bastante dinamizada, pode afirmar-se que move um considerável número de visitantes advindo do dito turismo cultural, tornando assim aquele ponto da cidade um foco de interesse e de movimento adicionalmente acrescido. Quanto ao Museu de Arte de Niterói, este afirma-se indubitavelmente

como “obra de arte total”, porém, o seu deslocamento face à área citadina não permitiria referi-lo como um dinamizador de urbanidades. Contudo, este é um outro museu que apesar da sua localização ser efetivamente afastada da cidade, por si só é capaz de movimentar turistas de todo o mundo, que lá vão propositadamente para ver esta extraordinária peça de arquitetura.

A Tate Modern de Londres não se enquadra neste tema do trabalho do “museu ícone” pela sua adaptação ao edifício preexistente, mas por sua vez, teve também um papel primordial na reconversão de uma considerável área da cidade e que apesar da sua “integração culta no contexto”, adota também um carácter monumental naturalmente inerente ao aqui chamado de ícone urbano. Este exemplo comprova ainda, que não são só os museus que se assumem como marcos na paisagem e contrastam significativamente com o existente que são casos de sucesso, também este conceito de abordar a arquitetura é comprovadamente válido e possível de alcançar o sucesso pretendido junto dos cidadãos, dos turistas e dos *media*.

Além desta posição de “monumento urbano” que considero como uma das mais preponderantes na arquitetura da atualidade, considero que existe ainda uma segunda igualmente importante, inscrita numa vertente completamente oposta. Poderiam aqui ser apontados muitos outros conceitos talvez, mas a meu ver, estes foram os que melhor representaram as tendências arquitetónicas recentes de forma algo controlada e de forma a ser minimamente aprofundada. Assim, surgem os conceitos da “interpretação culta do contexto” e da “alegoria da neutralidade”, num tema que se resume a “museus silenciosos”.

Estes exemplos que se adaptam “silenciosamente”, de forma “cultu” ao seu contexto, tal como sugere o seu nome adaptam-se à sua envolvente após um estudo trabalhoso e interpretativo de forma a poderem enquadrar-se de maneira menos chocante e impactante que no tema anterior. Tal como já comprovado pelo exemplo da Tate Modern, o sucesso do museu não depende certamente da componente formal e mediática unicamente como sucesso garantido da instituição, poderá sim, ser o caminho mais rápido e mais fácil de aceder aos anseios a sociedade contemporânea.

Como exemplos do “museu silencioso” inegáveis casos de sucesso no seu conjunto de atividades, tanto a nível didático como relativamente aos conteúdos programáticos e adesão e opinião positiva do público, encontram-se (além da Tate Modern) o Museu Louisiana, o Centro Galego de Arte Contemporânea, o MoMA e a Neue NationalGalerie de Berlim. Corroborando novamente uma primeira ideia enganadora de que uma atitude de interpretação culta do contexto pode não obter tanto sucesso ou mérito consideravelmente por parte do seu público. Por outro lado, estas não são as soluções preferencialmente adotadas para projetos de renovação urbana, demonstrando que o fator “imagem” é uma exigência preestabelecida para a maioria desses projetos.

Propositadamente não incluí aqui o último, mas não menos importante, caso de estudo

documentado nesta dissertação, o KUB, Kunsthaus de Bregenz. Este remete para uma simplicidade extrema aplicada ao conceito de “cubo branco” teorizado por Brian O’Doherty, do qual o MoMA terá sido o propulsor. Este despojamento e simplicidade elevados a um tal patamar podem ser, de certo modo, tão chocantes quanto o Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry. A extrema formalidade seja ela manifestada de maneira extraordinariamente complexa, seja ela extraordinariamente simples, poderão ter igualmente reações de choque com o edifício, do mesmo modo que ambos poderão ser considerados como “monumento urbano”.

Além de que será mais ou menos consensual hoje em dia, na minha opinião, que a neutralidade não passará de um “mito” ou de uma real alegoria, já que o cubo branco nada tem de neutro, aliás, é muito específico nas suas exigências. Talvez se tenha definido a forma cubica e a cor branca ou cinza apenas como meros *standards* que muitos assumiram como uma expressão e atitude de submissão perante a obra, mas apenas isso.

Todos estes importantes processos transformativos trouxeram, consequentemente, uma quantidade nunca antes registada de visitantes, verdadeiras multidões, o que obrigou que o projeto museal fosse revisto a nível funcional e programático. Além da necessidade de aumentar os espaços de conservação dos museus, pelo seu rápido crescimento devido, por sua vez, ao acelerado processo de criação de artística que se regista desde o surgimento das vanguardas, a crescente necessidade de ampliação do espaço reflete-se agora também nos espaços de receção, principalmente, e pelas novas funções que entretanto surgiram. Ou seja, na resposta de satisfazer a sociedade contemporânea, o museu foi adquirindo novas funções que gradualmente se sobrepuseram às mais tradicionais: didática, expositiva e de conservação. Já aqui foi referido que os espaços expositivos diminuiram à volta de 60% a sua área de ocupação no espaço do museu, para tal facto, contribuíram as dominantes do consumo e lazer que agora ocupam em grande parte a sua área total.

Assim, poderia dizer que, o museu contemporâneo além de um poderoso meio de comunicação e espaço de encontro social para os momentos de ócio, este é ainda um organismo que serve como mercadoria. Além da comercialização vinculada ao carácter deste equipamento que se reflete explicitamente nas suas formas de organização programática e espacial, sendo um parâmetro fundamental à sua sobrevivência como gerador de receitas, a comercialização da arte é também uma atividade fundamental para a projeção dos artistas. Este “museu social” tem como conceitos base a globalização e diversificação que se expressam pelas exposições temporárias, alimentando também financeiramente e mantendo a vontade de conhecer e incitando à curiosidade do espetador para o visitar.

Assim, o museu contemporâneo se assemelha indiscutivelmente aos centros comerciais, baseado na *kultur industri* que da mesma forma que cria espaços e dinâmicas exteriormente ao seu

edifício, recriam também interiormente grandes espaços urbanos.

O “Museu para o século XXI” terá, por sua vez, além de aumentar fisicamente os seus espaços para a conservação das coleções, terá também de saber adaptar-se ao museu de “formato digital” dos nossos dias, permitindo não só a visita virtual aos museus, como auxílio à conservação das novas artes efêmeras e ligadas ao meio tecnológico.

Relativamente às entrevistas ou conversas realizadas no âmbito da dissertação, estas foram, sem dúvida, um momento muito enriquecedor e estimulante ao longo desta “caminhada”, que permitiram mais que a recolha preciosa dos testemunhos, relacionar assuntos e situar as temáticas do trabalho.

Quanto à primeira pergunta da matriz geral das entrevistas, sempre que os entrevistados se deparavam com a delimitação de apenas cinco palavras para descrever o museu da contemporaneidade, todos achavam demasiado poucas, o que na minha opinião refletiu o acumular do grande número de funções que o museu exerce atualmente. Contudo, o tema da exposição ou coleção esteve presente nas respostas de todos os entrevistados, com a exceção do Professor Vitor Silva.

As mudanças mais significativas que ocorreram no contexto museológico e que consequentemente levaram a mudanças e novos desafios, para todos os entrevistados baseiam-se sobretudo nos novos paradigmas da arte impostos no século XX a partir dos movimentos de vanguarda. Mudanças que ocorreram rapidamente e que alteraram por completo os suportes que se multiplicaram dando lugar a necessidades próprias de conservação. Bernardo Pinto de Almeida dá especial ênfase à paradoxalidade da cultura contemporânea onde se impõe uma dimensão de niilismo nos nossos dias. Álvaro Siza destaca a polémica no contexto arquitetónico entre o museu enquanto “cubo branco”/neutro ou não, tal como Vitor Silva destaca neste seguimento de ideias a radical transformação da parede como suporte à exposição devido às novas tecnologias e dispositivos de expor.

O número generosamente avultado que se regista atualmente nos museus de arte moderna e contemporânea para Bernardo P. Almeida resume-se essencialmente a duas palavras: indústria cultural. Para os restantes três entrevistados a principal razão centrar-se-á também sobretudo no turismo cultural que hoje conduz milhares de pessoas às instituições. Contudo, não deixam de citar a importância que as coleções e as atividades promovidas pelo museu e a sua consequente divulgação, como um fator essencial. Álvaro Siza relembra ainda que a localização do edifício em si é também um meio chamariz de público, que quanto mais aprazível o for, mais público atrairá.

Quanto ao confronto entre os museus portugueses e os estrangeiros, o principal diferencial comum a todas as respostas resume-se à limitação económica, mas Bernardo Pinto de Almeida realça também a importância das consequências de uma chegada tardia dos museus de arte moderna e contemporânea ao nosso país.

A eventual dicotomia que é muitas vezes referida em especial por parte dos artistas que lamentam a pouca adequação dos suportes arquitetónicos às suas obras entre arte e arquitetura, para todos os entrevistados esta é uma questão que simplesmente não existirá, tanto para Siza, Bernardo P. Almeida, como para Vitor Silva a arquitetura é também uma arte efetivamente. João Fernandes evidenciou na sua resposta que a falta de interlocutores especializados é o principal problema para a inadequação no momento de expor as obras que muitas vezes falha na conceção do projeto do museu e dá ainda como exemplos elucidativos, o MAC de Niterói de Oscar Niemeyer e o Museu de Arte Contemporânea de Roma de Zaha Hadid.

Na possibilidade de a arquitetura contribuir ativa e fundamentalmente para o sucesso do museu, todos os entrevistados consideram que essa será uma fugaz atração, visto que o principal fator atrativo de públicos é a sua coleção efetivamente e as suas atividades. Apenas Bernardo Pinto de Almeida refere que esse será um fator absolutamente determinante, além da coleção que expõe.

Quanto a projetos de referência, a maioria dos entrevistados referiu o Museu de Serralves como um exemplo de sucesso tanto no contexto português como internacionalmente, a galeria Tate Modern em Londres também se destaca nas respostas. O museu, para João Fernandes é sempre o espaço ideal e preferido dos observadores da arte, já Vitor Silva refere que para muitos o museu continua a ser um espaço mais formal que as galerias ou feiras de arte, o que poderá hoje em dia ser um local de mais fácil e rápida visita para muitos, senão a maioria.

Já o tema da mediatização na museologia e na arquitetura de museus, os entrevistados referem que esta é fundamental nos dias que correm para a divulgação e atração de público ao museu e pode ser um bom e saudável meio de divulgação quando feito de forma não exibicionista, como refere Siza Vieira.

Para finalizar, os entrevistados refletem como será o museu num futuro mais ou menos próximo. João Fernandes refere que o interesse do poder económico e político na obra de arte em si poder levar ao revisitar da situação do “museu do príncipe”, atualmente interpretado como “museu de colecionador”. Já para Bernardo Pinto de Almeida tudo será muito normalizado e assético, visto que a indústria cultural está a vencer e a dominar neste meio. Álvaro Siza vê o futuro do museu muito turvo, dado que a crise económica que se instalou definitivamente nos dias de hoje complica qualquer previsão futura. Na opinião de Vitor Silva, o futuro pertence inevitavelmente às tecnologias e aos *media* em formato digital, que ditarão mais profundas transformações no meio museológico.

Assim, o lugar que conservava a memória é agora o lugar que se reserva ao futuro de braços abertos à inovação e às novas tecnologias, onde a ideia primigénia de *fórum cultural* continua incontornavelmente e, talvez, mais do que nunca muito presente nos nossos dias.

BIBLIOGRAFIA

d'ALFONSO, Maddalena. INTROINI, Marco. 2009. *Álvaro Siza: Due Musei. Museo d'arte Contemporanea Serralves a Porto, Museo d'arte Iberê Camargo a Porto Alegre*. Milão: Electa Architettura.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luís. 1993. *Museología: Introducción a la Teoría e Práctica del Museo*. Madrid: Ediciones Istmo.

BARATA, Paulo Martins. da SILVA, Raquel Henriques. de ALMEIDA, Bernardo Pinto. 2000. *Álvaro Siza. Museu de Serralves*. Lisboa: White & Blue.

BARDI, Lina Bo. 1997. *Museu de Arte de São Paulo. Lina Bo Bardi 1957-1968*. Lisboa: Blau.

BARRANHA, Helena Silva. 2007. *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*; Tese de Doutoramento. Porto: FAUP.

BARRENECHE, Raul A. 2005. *New museums*. London: Phaidon.

BERGDOLL, Riley. 2002. *Mies in Berlin*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

BINNI, Lanfranco. PINNA, Giovanni. 1989. *Museo, Storia e Funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi*. Milão: Garzanti Editore.

BOESIGER, Willy. 2001. *Le Corbusier 1910- 65*. Barcelona: Gustavo Gili.

BOTEY, Josep Maria. 2002. *Oscar Niemeyer : obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.

BRUGGEN, Coosje van. 1997. *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*. New York: Guggenheim Museum

CERVER, Francisco Asensio. 1997. *La arquitectura de los museos*. Barcelona: ARCO.

CHOAY, Françoise. 1994. "Museo, ocio y consumo. Del templo del arte al supermercado cultural". *AV Arquitectura Viva – Monografías* (# 38). Madrid : AviSA.

CIORRA, Pippo. 1991. *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: musei*. Milão: Electa.

CLAIR, Jean. 2008. *La crisi dei musei*. Milão: Skira.

CO, Francesco Dal. 2004. *Il tempo e l'architetto. Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum*. Milão: Mondadori Electa.

COHEN, Jean-Louis. 2007. *Ludwig Mies van der Rohe*. Basileia: Birkhäuser Verlag AG.

COSTA, Filipe. 2005. *O espaço como suporte de arte. Museus de arte contemporânea*; Prova Final para Licenciatura em Arquitectura. Porto: FAUP.

DIOGUARDI, Gianfranco. 1993. *Il Museo dell'esistenza*. Palermo: Sellerio Editore.

DUFRÊNE, Bernardette. 2000. *La création de Beaubourg*. Paris: Presses Universitaires de Grenoble.

FRAMPTON, Kenneth. 1999. *Álvaro Siza: Tutte le Opere*. Milão: Electa.

FERNANDES, João. CASTANHEIRA, Carlos. 2005. *Álvaro Siza: Expor on Display*. Porto: Fundação de Serralves. Porto: Fundação de Serralves.

Fundación Amigos del Museo del Prado. 1995. *Los Grandes Museos Históricos*. Barcelona: Círculo de Lectores.

GOMES, Dalila. 2004. *Museus: percurso como princípio estruturador do espaço*; Prova Final para Licenciatura em Arquitectura. Porto: FAUP.

GRANDE, Nuno. 2009. *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*. Fundação de Serralves: Porto.

GUIMARÃES, Carlos. 2004. *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*; Tese de Doutoramento. Porto: FAUP Publicações.

HENDERSON, Justin. 1998. *Museum Architecture*; Gloucester: Rockport Publishers.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. 1994. *Manual de Museología*. Madrid: Editorial Síntesis.

HUBER, Antonella. 1997. *Il museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi : attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*. Milão: Ed. Lybra Immagine.

LOUD, Patricia Cummings. 1991. *Louis I. Khan. I musei*. Milão: Electa.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago. SACHS, Angelis. 1999. *Museus para o novo milénio: conceitos, projectos e edificios*. Munich: Prestel.

MACHABERT, Dominique. BEAUDOUIN, Laurent. 2009. *Álvaro Siza: Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

MACDONALD, Sharon. FYFE, Gordon. 1996. *Theorizing Museums*, London: Blackwell: Publishers.

MACK, Gerhard. 1999. *Art Museums into the 21st Century*. Basilea: Birkhäuser.

MARANI, Pietro C. PAVONI, Rosanna. 2006. *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*. Milão: Marsilio.

Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente. 1994. *Museos y arquitectura: nuevas perspectivas*. Madrid : M.O.P.T.yM.A.

MONTANER, Josep María. SAMITIER, J. Jordi Oliveras Samitier. 1886. *Los Museos de la última generación*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONTANER, Josep María. 1990. *Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONTANER, Josep María. 1995. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONTANER, Josep María. 2001. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONTANER, Josep María. 2003. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

MOORE, Rowan. RYAN, Raymund. 2000. *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*. Londres: Tate Gallery Publishing.

O'DOHERTY, Brian. 2002. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Berkley: University of California Press.

NAREDI-RAINER, Paul von. 2004. *Museum Buildings. A design manual*. Basilea: Birkhäuser.

PEARMAN, Hugh. 1998. *Temporary World Architecture*. Londres: Phaidon.

PERESSUT, Luca Basso. 1999. *Musei, Architetture 1990-2000*. Milão: Federico Motta.

PFEIFFER, Bruce Brooks. 1997. *Frank Lloyd Wright: master builder*. Londres: Thames & Hudson.

PETTENA, Gianni. 1988. *Hans Hollein: works 1960-1988*. Milano: Idea Books.

PEVSNER, Nikolaus. 1979. *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili.

PIVA, António. MARSILIO, Saggi .1993. *Lo Spazio del Museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*. Veneza: Marsilio.

RIBEIRO, Maria Joana. 2009. *O museu como lugar urbano – ruptura ou continuidade*; Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura. Lisboa: Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa.

RIVIÉRE, Georges Henri. 1989. *La muséologie*. Paris: Dunod.

RODRIGUES, José Manuel (coord.); Vários autores. 2010. *Teoria e crítica de arquitectura: século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos

RUFF, Thomas. HOLL, Steven. 1995. *Architectures of Herzog & de Meuron*. Nova Iorque: Peter Blum.

SANTOS, Maria Sofia. 2006. *Arquitectura em exposição. Os museus de arte contemporânea*; Prova Final para Licenciatura em Arquitectura; Porto: FAUP.

SCHULZ-Dornburg, Julia. 2000. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili.

SEMENDO, Alice. LOPES, J. Teixeira. 2006. *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Afrontamento.

SILVER, Nathan. 1994. *The Making of Beauborg. A Building Biography of the Centre Pompidou Paris*. Cambridge: The MIT Press.

SIMÕES, Joana Sequeira Parente de Magalhães. 2007. *Museums on stage: análise cenográfica do espaço do museu contemporâneo*; Prova Final para Licenciatura em Arquitectura. Porto: FAUP.

STEELE, James. 1994. *Museum Builders*. Londres: Academy Editions.

STOLLER, Ezra. 2000. *Whitney Museum of American Art*. New York: PAP.

ZIMOLO, Patrizia Montini. 2005. *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*. Milão: Città Studi.

ZUMTHOR, Peter. 1999. *Kunsthau Bregenz. archiv kunst architektur : werdokument*. Bregenz: Kunsthau Bregenz

Periódicos:

AV Arquitectura Viva Monografias. 1994. *Teatros del arte*. (# 38); 1998. *Museos de arte* (# 71). Madrid: Arquitectura Viva SL.

Arquitectura Ibérica Museus. 2004. *Museos* (# 4). Casal de Cambra: Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas.

Arquitectura Ibérica Museus. 2009. *Museos* (# 31). Casal de Cambra: Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas.

Architècti. 1996. *Museus e novos espaços de exposição* (# 32). Lisboa: Trifório.

Domus Dossier. 1994. *Musei/museums* (# 2). Milão: Editoriale Domus Spa.

El Croquis. 2007. *Álvaro Siza. 1958-2000* (# 68/69+95). Madrid: El Croquis.

REFERÊNCIAS ELETRÓNICAS

<http://www.cnac-gp.fr>

<http://en.parisinfo.com>

<http://www.guggenheim-bilbao.es>

<http://www.bilbao.net>

<http://www.louisiana.dk/uk>

<http://www.visitporto.travel>

<http://www.serralves.pt>

<http://jpn.c2com.up.pt/>

<http://www.ipmuseus.pt/>

<http://www.museusportugal.org/>

<http://www.museus.gov.br/>

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Primeira parte

- [1] <http://cumprimento.blogspot.pt/2011/08/primeira-reclamacao-mnemosyne.html>
- [2] Carlos Guimarães, *Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova*, 2004, p. 48.
- [3] Idem, p. 48.
- [4] Idem, p. 51.
- [5] Vittorio Magnago Lampugnani e Angeli Sachs, *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projectos, Edifícios*, 1999, p. 19.
- [6] <http://unpodimondo.wordpress.com/2009/03/05/visita-guidata-alla-galleria-degli-uffizi>.
- [7] Nikolaus Pevsner, *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, 1979, p. 133.
- [8] Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 53.
- [9] Nikolaus Pevsner, *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, 1979, p. 135.
- [10] Idem, p. 140.
- [11] Ibidem.
- [12] Ibidem.
- [13] Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 55.
- [14] Ibidem.
- [15] Ibidem.
- [16] Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 56.
- [17] Ibidem.
- [18] Ibidem.
- [19] Paul von Naredi-Rainer, *Museum Buildings. A design manual*, 2004, p. 21.
- [20] Vittorio Magnago Lampugnani e Angeli Sachs, op. cit., 1999, p. 20.
- [21] Emile Biasini...[et al.], *Le Grand Louvre, Métamorphose d'un Musée 1981-1993*, 1989, p. 16.
- [22] Ibidem.
- [23] Paul von Naredi-Rainer, op. cit., 2004, p. 21.
- [24] Idem, p. 20.
- [25] Luca Basso Peressut, *Musei, Architetture 1990-2000*, 1999, p. 10.
- [26] Nikolaus Pevsner, op. cit., 1979, p. 139.
- [27] Ibidem.
- [28] Paul von Naredi-Rainer, op. cit., 2004, p. 15.
- [29] Ibidem.
- [30] Nikolaus Pevsner, op. cit., 1979, p. 153.
- [31] Luca Basso Peressut, op. cit., 1999, p. 16.
- [32] Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 70.
- [33] Patricia Cummings Loud, *Louis I. Khan: i musei*, 1991, p. 21.
- [34] Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 70.
- [35] Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 151.
- [36] http://en.wikipedia.org/wiki/Neues_Museum
- [37] Paul von Naredi-Rainer, op. cit., 2004, p. 16.
- [38] <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=86265230>
- [39] Carlos Guimarães, op. cit., 2004, p. 75.
- [40] Idem, p. 74.
- [41] http://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Palace
- [42] <http://www.tripwolf.com/en/guide/show/222117/France/Paris/Centre-Georges-Pompidou>
- [43] http://www.collezioni-f.it/fut_pr.html
- [44] http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=555
- [45] http://en.wikipedia.org/wiki/File:ArmoryShow_poster.jpg
- [46] http://www.google.com/imgres?um=1&hl=pt-PT&biw=1517&bih=741&tbn=isch&tbnid=rTj10V-ZuR2CbM:&imgrefurl=http://carnegie.org/publications/carnegie-reporter/single/view/article/item/265/&docid=QinOHHZ-XNd3OvM&imgurl=http://carnegie.org/fileadmin/Media/Publications/Reporter/21/CE_armory.jpg&w=460&h=324&ei=UYdtUKnqA8XJswbPiYCIDw&zoom=1&iact=hc&vpx=917&vpy=152&dur=1025&hovh=187&hovw=267&tx=155&ty=1

26&sig=102613299305985942728&page=1&tbnh=121&tbnw=161&start=0&ndsp=33&ved=1t:429,r:5,s:0,i:86

- [47] http://www.acsu.buffalo.edu/~jconten/Images/Armory_Show.gif
- [48] http://fy.wikipedia.org/wiki/Ofbyld:Kunsthalle_Bern.JPG
- [49] <http://www.miesbcn.com/en/documentation.html>
- [50] <http://www.miesbcn.com/en/documentation.html>
- [51] <http://www.flickr.com/photos/cottonfields/2951791132/sizes/z/in/photostream/>
- [52] http://www.spainisculture.com/en/monumentos/barcelona/pabellon_de_mies_van_der_rohe.html
- [53] Willy Boesiger, *Le Corbusier: 1910-65*, 2001, p. 235.
- [54] Ibidem.
- [55] Vittorio Magnago Lampugnani e Angeli Sachs, op. cit., 1999, p. 24.
- [56] Willy Boesiger, op. cit., 2001, p. 240.
- [57] Idem, p. 239.
- [58] Patricia Cummings Loud, op. cit., 1991, p. 47.
- [59] Luca Basso Peressut, op.cit., 1999, p. 29.
- [60] Patricia Cummings Loud, op. cit., 1991, p. 47.
- [61] Luca Basso Peressut, op.cit., 1999, p. 25.
- [62] Patricia Cummings Loud, op. cit., 1991, p. 44.
- [63] <http://www.theartstory.org/gallery-art-of-this-century.htm>
- [64] Lina Bo Bardi, *Museu de arte de São Paulo: São Paulo, Brasil, 1957-1968*, 1997, p. 49.
- [65] <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptupgrades/ireland.html>
- [66] <http://4materiality.wordpress.com/2012/02/12/museum-as-skeleton-or-canvas/>
- [67] <http://crossroadsmag.net/2010/10/can-we-like-contemporary-art/>
- [68] <http://www.chadstuemke.com/2012/05/01/anish-kapoor/>
- [69] <http://rafarivas.photoshelter.com/image/I0000ZeBFkwLYZYM>
- [70] <http://motosapextravel.com.br/?p=1301>
- [71] <http://www.pportodosmuseus.pt/?p=45938>
- [72] <http://passosespacados.blogspot.pt/2012/06/serralves-em-festa-party-at-serralves.html>
- [73] <http://passosespacados.blogspot.pt/2012/06/serralves-em-festa-party-at-serralves.html>
- [74] <http://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Germany/Staedtisches-Museum-Abteiberg>
- [75] <http://www.geolocation.ws/v/W/File:Museum%20fuer%20Moderne%20Kunst%20NO.jpg/-/en>

Segunda parte

- [76] <http://laiwonderland.wordpress.com/2012/04/16/am-i-obsolete-2/>
- [77] Luca Basso Peressut, op.cit., 1999, p. 25.
- [78] <http://www.answers.com/topic/guggenheim-large-image>
- [79] <http://www.delmars.com/wright/flw8-17.htm>
- [80] Luca Basso Peressut, op.cit., 1999, p. 26.
- [81] <http://architecturalmoleskine.blogspot.pt/2012/08/wright-guggenheim-museum-new-york.html>
- [82] <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/museums.php?museum=14>
- [83] http://www.flickr.com/photos/emilio_guerra/4957492578/in/photostream/
- [84] <http://villalobosbrothers.com/in-new-york-on-092011/>
- [85] <http://villalobosbrothers.com/in-new-york-on-092011/>
- [86] <http://taylordavidson.com/nyc-bustle-silence/2.html>
- [87] Lina Bo Bardi, *Museu de arte de São Paulo: São Paulo, Brasil, 1957-1968*, 1997, p. 3.
- [88] Lina Bo Bardi, op. cit., 1997, p. 6.
- [89] Lina Bo Bardi, op. cit., 1997, p. 26.
- [90] Lina Bo Bardi, op. cit., 1997, p.16.
- [91] Lina Bo Bardi, op. cit., 1997, p. 49.
- [92] Lina Bo Bardi, op. cit., 1997, p. 48.
- [93] <http://www.paris-hotels-charm.com/blog/walking-in-paris/410-walking-around-the-centre-pompidou>
- [94] <http://www.architecture-balar.com/2010/12/centre-georges-pompidou-beaubourg.html>
- [95] <http://www.archdaily.com/64028/ad-classics-centre-georges-pompidou-renzo-piano-richard-rogers/>
- [96] <http://www.architecture-balar.com/2010/12/centre-georges-pompidou-beaubourg.html>
- [97] <http://usefulparisguide.blogspot.pt/2012/09/tourist-attractions-in-paris-centre.html>
- [98] <http://usefulparisguide.blogspot.pt/2012/09/tourist-attractions-in-paris-centre.html>
- [99] <http://www.archdaily.com/64028/ad-classics-centre-georges-pompidou-renzo-piano-richard-rogers/4-149/>

[100] <http://usefulparisguide.blogspot.pt/2012/09/tourist-attractions-in-paris-centre.html>

[101] <http://dprbcn.wordpress.com/2010/08/24/ce-que-le-centre-pompidou-aurait-pu-etre/>

[102] <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1427>

[103] http://www.uff.br/svr2012/?page_id=168

[104] <http://www.atribunaj.com.br/noticia.php?id=7425&titulo=MAC:%2015%20anos%20divulgando%20Niter%F3i%20para%20todo%20o%20mundo>

[105] http://www.google.com/imgres?um=1&hl=pt-PT&biw=1517&bih=693&tbm=isch&tbnid=x7G3BcnFuVABIM:&imgrefurl=http://conhecendoniteroi.wordpress.com/2008/09/10/12-anos-de-mac/&docid=uuEAKmG7C1_RIM&imgurl=http://conhecendoniteroi.files.wordpress.com/2008/09/750961.jpg&w=1500&h=1072&ei=GYp9UKbICuSn0QXjllCwAw&zoom=1&iact=hc&vpx=582&vpy=182&dur=946&hovh=190&hovw=265&tx=132&ty=125&sig=102613299305985942728&page=1&tbnh=140&tbnw=193&start=0&ndsp=24&ved=1t:429,r:14,s:0,i:111

[106] <http://olhares.sapo.pt/mac-museu-de-arte-contemporanea-niteroi-rj-foto4267833.html>

[107] <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1427>

[108] http://flickrriver.com/photos/lf_seo/tags/macniter%C3%B3i/

[109] <http://bellarmini.blogspot.pt/2010/08/fui-no-mac-em-niteroi.html>

[110] http://flickrriver.com/photos/lf_seo/tags/macniter%C3%B3i/

[111] http://flickrriver.com/photos/lf_seo/tags/macniter%C3%B3i/

[112] <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/the-building/outside-the-museum/>

[113] <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/the-building/outside-the-museum/>

[114] <http://freshome.com/2012/10/04/10-inspirational-lessons-from-the-most-important-architect-of-our-age-frank-gehry/>

[115] <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/the-building/outside-the-museum/>

[116] http://www.pivotdublin.com/index.php/blog/entry/15_years_of_guggenheim_bilbao

[117] <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/the-building/outside-the-museum/>

[118] <http://www.guggenheim-bilbao.es/el-edificio/>

[119] http://www.bilbao.net/cs/Satellite?c=Page&cid=3000005415&language=es&pagename=Bilbaonet%2FPPage%2FBIO_home

[120] <http://members.virtualtourist.com/m/p/m/1fb2fa/>

[121] <http://www.guggenheim-bilbao.es/el-edificio/el-interior/>

[122] http://www.interiordesign.net/article/475078-Outside_The_White_Box.php

[123] http://atcasa.corriere.it/gallery/Tendenze/Libri/2010/02/17/tadao_ando_taschen/tadao_ando_taschen_gallery_9.shtml#gallery

[124] <http://www.dtlux.com/dolcevita/viajes/articulo/la-isla-del-arte-naoshima-museos-playas-colinas-japon>

[125] <http://caianomundo.ci.com.br/blog/2012/02/09/o-japao-e-logo-ali/>

[126] <http://barbaiau.files.wordpress.com/2012/06/1330579475-fw13.jpg>

[127] http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Forth_Worth_Texas_Modern_Art_Museum_2003.jpg

[128] <http://www.themodern.org/about-modern/mission>

[129] http://www.louisiana.dk/uk/Menu/Visit+Louisiana/The+museum+and+architecture/The+architecture/Oversigtskort_large.jpg

[130] http://en.wikipedia.org/wiki/File:Louisiana_greenery.jpg

[131] <http://www.louisiana.dk/uk/Menu/Visit+Louisiana/The+museum+and+architecture>

[132] <http://www.flickr.com/photos/88017382@N00/5866996556/lightbox/>

[133] <http://www.flickr.com/photos/iqbalaalam/3097707440/in/photostream/lightbox/>

[134] <http://anavedobomgosto.blogspot.pt/2011/01/louisiana-museum-for-modern-art.html>

[135] <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/getting-here>

[136] Rowan Moore e Raymund Ray, *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Londres, Tate Gallery Publications, 2000.

[137] <http://patrindustrialquitectonico.blogspot.pt/2011/10/tate-modern-de-londres.html>

[138] http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tate_modern_london_2001_02.jpg

[139] <http://www.architecture.com/Awards/RoyalGoldMedal/RoyalGoldMedal2007/TateModern2.aspx>

[140] <http://institutoriomoda.blogspot.pt/2012/05/tate-modern-art-gallery.html>

[141] Rowan Moore e Raymund Ray, *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Londres, Tate Gallery Publications, 2000.

[142] <http://www.architecture.com/Awards/RoyalGoldMedal/RoyalGoldMedal2007/TateModern.aspx>

[143] <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/04/tate-modern-10th-anniversary>

[144] <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/eat-drink-and-shop>

[145] Google Earth.

[146] Kenneth Frampton, *Álvaro Siza: Tutte le Opere*, Milano, Electa, 1999, p. 348.

[147] <http://porabrantes.blogs.sapo.pt/tag/siza+vieira>

- [148] Ibidem
- [149] <http://europaconcorsi.com/projects/96467-Centro-Galego-de-Arte-Contempor-nea/print>
- [150] Ibidem.
- [151] <http://users.med.up.pt/vitorper/siza.htm>
- [152] <http://europaconcorsi.com/projects/96467-Centro-Galego-de-Arte-Contempor-nea/print>
- [153] <http://www.flickr.com/photos/fbqc/3084337147/>
- [154] Nuno Grande, *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, Fundação de Serralves, Porto, 2009, p. 59.
- [155] Kenneth Frampton, *Álvaro Siza: Tutte le Opere*, Milano, Electa, 1999, p. 423.
- [156] Kenneth Frampton, op.cit., 1999, p. 422.
- [157] <http://avidaeumpalco.com/tag/museu-de-arte-contemporanea-de-serralves/>
- [158] <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-vieira-museu-serralves-02-01-2002.html>
- [159] http://charmcomfort.eu/lista_clientes.asp?a=8&cod=185
- [160] Arquivo pessoal
- [161] <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-vieira-museu-serralves-02-01-2002.html>
- [162] <http://www.a2office.net/2011/08/serralves.html>
- [163] <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-vieira-museu-serralves-02-01-2002.html>
- [164] Arquivo pessoal
- [165] <http://www.visitporto.travel/Visitar/Paginas/Descobrir/detalhespoi.aspx?poi=867&idcategory=n1n&lang=pt>
- [166] Arquivo pessoal
- [167] Arquivo pessoal
- [168] Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, *Álvaro Siza: Expor on Display*, Porto, Fundação de Serralves, 2005, p. 123
- [169] Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, op. cit., 2005, p. 126
- [170] Arquivo pessoal
- [171] <http://www.visitporto.travel/Visitar/Paginas/Descobrir/ListTAGs.aspx?TagID=12>
- [172] <http://www.serralves.pt/gca/?id=62>
- [173] <http://www.discoveramerica.com.br/usa/experiences/t/texas/marfa.aspx>
- [174] <http://newsgrist.typepad.com/underbelly/2010/06/lewis-hydes-top-ten.html>
- [175] <http://www.galinsky.com/buildings/moma/>
- [176] <http://www.nycgo.com/venues/the-museum-of-modern-art-moma>
- [177] <http://www.nycgo.com/venues/the-museum-of-modern-art-moma>
- [178] http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:National_museum_of_western_art05s3200.jpg
- [179] <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/texas/ftworth/kimbell/side4.jpg>
- [180] http://www.sammlung-goetz.de/en/Architecture.htm#panel_museum
- [181] http://www.gigon-guyer.ch/en/museums-000A_kirchner_museum.html
- [182] <http://pt.urbarama.com/project/neue-nationalgalerie-de-berlin#>
- [183] Ibidem
- [184] Ibidem
- [185] http://en.wikipedia.org/wiki/File:Neue_nationalgalerie_treppen.jpg
- [186] <http://www.flickr.com/photos/30982458@N00/3935008684/lightbox/>
- [187] <http://www.flickr.com/photos/94852245@N00/493961193>
- [188] <http://www.flickr.com/photos/67499195@N00/4931550628>
- [189] Terence Riley, *Mies in Berlin*, New York, The Museum of Modern Art, 2002, p. 361.
- [190] <http://www.flickr.com/photos/29477003@N06/3739434563>
- [191] <http://spacedid.wordpress.com/tag/glass/>
- [192] <http://cmuarch2013.wordpress.com/2009/07/11/sketching-structure/>
- [193]
- [194] http://www.archdaily.com/107500/ad-classics-kunsthau-bregenz-peter-zumthor/kunsthau_wikimedia-commons2/
- [195] <http://www.presidentsmedals.com/Entry-11800>
- [196] <http://g-ap.org/permalink/kunsthau-bregenz,-austria-1241497509>
- [197] <http://www.edenceramics.co.uk/zumthor03.html>
- [198] <http://www.mayacafe.com/forum/mcpst.php?t=1239775143>
- [199] <http://g-ap.org/permalink/kunsthau-bregenz,-austria-1241497509>
- [200] <http://spacedid.wordpress.com/tag/glass/>
- [201] <http://designslinger.com/2009/04/13/peter-zumthor-takes-the-prize.aspx>
- [202] <http://spacedid.wordpress.com/tag/glass/>
- [203] Ibidem
- [204] <http://www.presidentsmedals.com/Entry-11800>

Terceira parte

[Fotografia de João Fernandes] <http://www.pportodosmuseus.pt/?p=37988>

[Fotografia de Bernardo Pinto de Almeida] <http://nescritas.com/poetasapaixonados/listapoesiasdeamor2/1966/01/>

[Fotografia de Álvaro Siza] <http://porto24.pt/vida/27062012/siza-vieira-conquista-leao-de-ouro-pela-sua-carreira-em-veneza/#.UICXkcXR4h0>

[Fotografia de Vitor Silva] arquivo pessoal